

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Hudební skladatel Rodion Ščedrin - život a dílo se zaměřením na klavírní tvorbu

Composer Rodion Shchedrin - his life and work focusing on his piano creating

Ksenia Serebryakova

Vedoucí práce: PhDr. Vít Gregor, Ph.D

Studijní program: Prezenční studium

Studijní obor: Hudební výchova - Hra na nástroj

2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Hudební skladatel Rodion Ščedrin - život a dílo se zaměřením na klavírní tvorbu vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. července 2018

.....

Ksenia Serebryakova

Poděkování

Děkuji PhDr. Vítu Gregorovi, Ph.D. za jeho cenné rady udělované nejen během psaní bakalářské práce, ale i během celého studia.

ANOTACE

Tato bakalářská práce se zabývá životem a dílem významného hudebního skladatele 20. století Rodiona Ščedrina se zaměřením převážně na tvorbu klavírní.

Cílem práce je představit Ščedrinovu osobnost v oblastí skladatelské i pedagogické a podat celkový přehled o jeho životě a díle a přiblížit jeho typické kompoziční postupy v klavírní tvorbu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Rodion Ščedrin, klavírní dílo, skladatel, preludia a fugy, Maja Plisecká.

ANNOTATION

This bachelor thesis deals with the life and work of an important composer of 20th century Rodion Shchedrin, focused on his piano works in particular. The goal of this thesis is to introduce the composers personality considering his creative and pedagogical function and to give general outlook of his life and work. Also, it tries to give an idea of his typical procedure within his composing processes.

KEYWORDS

Rodion Shchedrin, piano works, composer, preludes and fugues, Maja Pliseckaja.

Obsah

1	Úvod	6
2	Životopis Rodiona Ščedrina	7
2.1	Dětství a mládí	9
2.2	Vzělávání. Začátek cesty	10
2.3	První a jediná láska	12
2.4	Tvořivost. Životní cesta	13
3	Klavírní hudba Rodiona Ščedrina	29
3.1	"Sešit pro mládež"	30
3.2	" 24 preludia a fugy"	39
3.2.1	Preludium a fuga Č-dur (č. 1)	41
3.2.2	Preludium a fuga D-dur (č. 5)	44
3.2.3	Preludium a fuga cis-moll (č.10)	48
4	Závěr	51
5	Seznam použitých informačních zdrojů	52
6	Seznam příloh	54
	Příloha 1 - Katalog děl Rodiona Ščedrina	54

1 Úvod

Dne 16. prosince 2017 se dožil 85 let významný skladatel moderní doby, čestný profesor Moskevské konzervatoře Rodion Konstantinovič Ščedrin. Již teď je jeho jméno zařazeno mezi klasiky ruské kultury a pro celý svět Ščedrin patří k těm lidem, kteří ztělesňují Rusko.

Rodion Ščedrin je autorem 7 oper, 5 baletů, 3 symfonií, 14 koncertů, mnoha děl komorní, instrumentální, vokální, sborové a programní hudby, hudby pro film a divadelní představení. Mnohokrát jsem byla na koncertech Rodiona Ščedrina v Malém i Velkém sálech Moskevské konzervatoře, a také v sále Čajkovského. A vždy, včetně večera, věnovaného jeho 85. výročí, vystupoval jako pianista, skvěle hrající svá složitá umělecká díla. Nejednou na Ščedrinových koncertech mi říkali, že před námi vystupuje živý klasik. Sám Rodion Ščedrin však na adresu těchto tvrzení, která se donesla i k němu, vtipkuje, že ve výrazu "živý klasik" ho těší především slovo "živý". Nabízí ale svůj pohled na svět. "Dvě věci jsou na světě věčné – láska a umění. Všechno ostatní je pomíjivé", míní skladatel.

V české hudební literatuře se mi nepodařilo najít o Rodionu Ščedrinu mnoho, proto jsem se rozhodla přiblížit české veřejnosti život a dílo tohoto skvělého člověka a vynikajícího skladatele. Tomuto tématu je věnována druhá kapitola mé bakalářské práce.

Ve třetí kapitole jsem se pokusila o rozbor několika jeho klavírních děl, přičemž jsem zvolila takové, které se používají v procesu výuky v hudebních školách a na konzervatořích. Jde o cyklus "Sešit pro mládež" a několik děl z cyklu "24 preludia a fugy".

V příloze je představen seznam prací Rodiona Ščedrina.

*"Jako každý vynikající hudebník,
i on vytvořil svůj vlastní jazyk.
Nemáte-li vlastní jazyk – nemáte nic.
Vždycky poznáme Ščedrina.
Vždycky! Mluví v hudbě svým jazykem."
S. Dorenskij¹*

2 Životopis Rodiona Ščedrina

Rodion Ščedrin je významný ruský hudební skladatel současnosti. Jeho tvůrčí cesta začala v polovině 20. století a nekončí dodnes. Vytíženost skladatele nezná hranic: nespočet zakázek vede ke vzniku nových děl, které hrají skvělé orchestry a slavní umělci.

Tvůrčí přátelství pojilo a pojí Rodiona Ščedrina s Dmitrijem Šostakovičem, Alfredem Šnitkem, Gennadijem Rožděstvenským, Mstislavem Rostropovičem, Jevgenijem Světlanovem, Jurijem Těmirkanovem, Valerijem Gergijevem, Lorinem Maazelem, Marissem Jansonsem a dalšími vynikajícími hudebníky.

Periodizaci tvůrčí cesty Rodiona Ščedrina většina badatelů provádí zvláštním způsobem: dělí ji na desetiletí a současně poukazují jak na prudký vzestup kreativity, tak na stálost stylu.

O. Sinelnikovová nabízí následující charakteristiku různých tvůrčích etap skladatelova života:

- * 60. léta – rané tvůrčí období: aktivní hledání, období objevů a zvládnutí moderních technik.
- * 70. léta – začátek období tvůrčí zralosti (70.-90. léta) - experimenty v oblasti divadla (baletu) a vytvoření inovativního operního eposu "Mrtvé duše".
- * 80. léta – období meditativního zaměření a filozofické lyriky. Rozkvět programově-instrumentálního a sborového umění.
- * 90. léta – období převahy koncertního žánru (7 koncertů pro různé nástroje a formace). Prohlubuje se ruské téma v dramatické a folklorní variantě.

¹ Vlasova, Jekatěrina : (redaktorka, sestávitelka). Rodion Ščedrin .Materialy k tvůrčí cestě: Sborník recenzí, vyzkumných prací a materiálů. Moskva, Kompozitor, 2007, s. 106

* 2000. léta – období tvorby rozsáhlých a koncepčních děl v oblasti operní, sborové, symfonické a koncertní hudby. Neoromantický směr, neokanonické trendy, dialogismus hudby, zvládání nových žánrů a instrumentálních sestav.

20. století – éra hledání a adaptace nových skladatelských technik: předefinování harmonických vztahů, zrození nové harmonie disonance, velké množství autorských variant použití modální techniky a zvuku obecně, použití dvanáctitónového systému (dodekafonie, seriální technika), záliba v aleatorice, sonorním písmu a pod.

V kontextu pestré rozmanitosti možností a metod lze pozici Rodiona Ščedrina vidět docela jasně. "Hudba, kterou se píše dnes, musí stejně jako předtím, oslovovat posluchače. Uchvátit ho, zaujmout, proniknout do duše a srdce. Žádná poučení mentorů a falešných proroků nezmění samotnou podstatu věci. Existuje hudba, a nehudba. Existuje inspirace, a vydřenost. Existuje přírodou daná muzikálnost, a existuje solidní vyškolenost. Existuje intuice, a existuje touha kráčet v unisono s hudební módou. Přání potěšit její hlasatele ...,“ řekl Ščedrin v rozhovoru s Lorinem Maazelem²

V průběhu své působivé kreativní cesty používal skladatel zcela nebo fragmentárně nejružnější způsoby a techniky: dodekafonii (Druhý klavírní koncert), sonoriku a 12-ti tónový řad (Druhá symfonie), pointilismus ("Geometrie zvuku" pro komorní orchestr), aleatoriku (Třetí klavírní koncert). V období 70. let Ščedrin vytváří neoromantické opusy: balet "Anna Karenina" a orchestrovou suitu na jeho téma "Romantická hudba", Čtyři sbory na verše Andreje Vozněsenského pro smíšený sbor, v 80. letech se objevují neoklasicistní díla: "Hudba pro město Köthen" pro komorní orchestr, "Echo-sonata" pro sólové housle.

Tvůrčí osobnost jednoho z nejvýznamnějších skladatelů naší doby Rodiona Ščedrina velmi přesně charakterizují kvality, které uvádí Michail Pletněv: "Kombinace brilantního ostrovtipu a hlubokého vnímání vnitřního dramatu, pronikavého myšlení a mohutné konstrukce, odvážného, někdy až vyzývavého experimentu a neměnnosti ruské národní tradice, to vše vynásobené vynikající technikou psaní..."³ Premiéry děl Ščedrina se stávají významnými událostmi hudební kultury dnešních dní, a všechno vytvořené tímto mistrem již za jeho života patří do pokladnice ruského a světového hudebního umění. Všechna díla, která skladatel vytvořil, jsou okamžitě vydávána dvěma největšími světovými vydavateli hudebnin "Schott" a "Sikorski", a mnoho slavných umělců z celého světa sní o možnosti hrát jeho díla. Málo kterému ze současných skladatelů se dostalo takového uznání ještě za jeho za života, a to zejména v Rusku.

2 Vlasova, Jekatěrina : (redaktorka, sestávitelka). Rodion Ščedrin .Materialy k tvůrčí cestě: Sborník recenzí, vyzkumných prací a materiálů. Moskva, Kompozitor, 2007, s. 175

3 Rodion Ščedrin. Autoportrét. Buklet hudebního festivalu. – M, 2002.

Ščedrin je jedním z největších a nejznámějších skladatelů druhé poloviny 20. století. Svým bystrým moderním hudebním jazykem se mu podařilo vytvořit dílo, které chápe i široká posluchačská veřejnost. Záměrná, proti avantgardní zaměřenost na posluchače prostupuje kreativitu Ščedriny po celý život: "Velká hudba si žádá i velké publikum". Spolu s tím obšírněji než kdokoli ze skladatelů jeho generace, rozvinul Ščedrin ve svém díle ruskou tematiku: jeho opery a balety vychází téměř výhradně ze syžetů největších ruských spisovatelů – N. V. Gogola, A.P. Čechova, L.N. Tolstého, V.V. Nabokova, N.S. Leskova. Je též autorem sborové ruské liturgie "Zapečetěný anděl", koncertů pro orchestr "Rozverné častušky", "Zvonkohra", "Chorovody", "Čtyři ruské písně", atd.

2.1 Dětství a mládí

Rodion Ščedrin se narodil 16. prosince 1932 v Moskvě. Jeho otec, Konstantin Michajlovič Ščedrin, byl hudebník-teoretik, pedagog, známá hudební osobnost. Matka, Konkordija Ivanovna Ščedriny (rozená Ivanovová), byla ekonomkou, nikoliv hudebnicí.

Rodina měla na Rodiona Ščedriny jako na budoucího hudebníka a ruského skladatele rozhodující vliv. Jeho dědeček byl pravoslavným knězem v Alexině Tulské gubernie, a pěšinu vedoucí ke kostelu, kde celebroidal dědeček, farníci nazvali "ščedrínka". Otec skladatele K.M. Ščedrin se narodil v obci Vorotcy Tulské gubernie a dětství strávil v Alexinu. Byl obdařen vzácnými hudebními schopnostmi – měl tzv "magnetofonovou" paměť (zapamatoval si hudbu hned po prvním poslechu) a absolutní sluch. Jeho schopností si všimla herečka V. N. Pašennaja, která navštívila Alexino. Na vlastní náklady poslala chlapce do Moskvy, kde vystudoval Moskevskou konzervatoř.

Hudbou byl Rodion Ščedrin obklopen od dětství: slyšel otcovu hru na housle, instrumentální trio ve složení otce a jeho bratrů. V roce 1941 byl zapsán do Ústřední hudební školy-desetiletky při Moskevské konzervatoři. Doopravdy začal cvičit na klavír soukromě, a to u M. L. Hechtmana. Ale začala Druhá světová (pro SSSR – Velká vlastenecká) válka a všechny školy v Moskvě byly uzavřeny. Rodina Ščedriny byla evakuována v Samaru (tehdy Kujbyšev), město, které mělo přísně utajený administrativní účel (tam byl postaven obří tajný bunkr pro Stalina a členy Politbyra). Ščedrinyova rodina odjela v říjnu roku 1941, již za bombardování. Do Samary Němci nedošli. Do stejného města přesídlil také Dmitrij Šostakovič, který v něm dokončil svou slavnou "Sedmou symfonií"; Rodion ji jako dítě měl příležitost slyšet na generální zkoušce pod vedením S.

Samosuda. Do Samary odjelo i Velké divadlo. Šostakovič a K. Ščedrin společně působili též ve Svazu skladatelů, první – jako předseda, druhý – jako odpovědný tajemník. Šostakovič ohleduplně pomáhal rodině Ščedrinových v složitých bytových a životních podmínkách.

2.2 Vzdělávání. Začátek cesty

V roce 1943, když se objevila možnost vrátit se do Moskvy, Rodiona znovu poslali do Ústřední hudební školy. Ale u chlapce se již vyvinuly své vlastní představy o životě: zajímali ho nikoliv stupnice v hudební škole, ale skutečné, životně důležité věci. Dvakrát utíkal na frontu, přičemž napodruhé se dostal z Moskvy do Kronštadt (pod tehdejšími Leningradem). Poté rodiče rezignovali a přihlásili syna do kadetské námořní školy v Leningradě, nesoucí jméno admirála Nachimova. Tedy odeslali tam jeho dokumenty.

Mezitím však došlo k události, která v konečném důsledku vedla ke zrodu skladatele Rodiona Ščedrina. Na konci roku 1944 a počátkem roku 1945 let v SSSR otevřely novou vzdělávací instituci – Moskevskou chlapeckou školu sborového zpěvu (učiliště). Její zakladatel a první ředitel, nejslavnější sbormistr té doby A. Svěšnikov tam pozval otce Rodiona Ščedrina učit historii hudby a hudebně-teoretické předměty, a ten ho zase poprosil, aby přijal ke studiu i jeho syna. Rodion měl absolutní sluch a ucházející hlas, proto se konečně uplatnil v hudebním oboru (prosinec 1944).

V této nové škole se chlapci, který už něco v životě poznal, otevřela taková oblast, o níž neměl ani zdání. Později Rodion Ščedrin vzpomínal: "Zpěv ve sboru mě uchvátil, dotkl se jakýchsi hlubších vnitřních strun... Také moje první zkušenosti z komponování (stejně jako zkušenosti mých spolužáků) byly spojeny se sborem".⁴ Ve třídě sborového zpěvu se probírala celá historie tohoto umění: od mistrů "přísného stylu" 16. století Josquina des Preza, Giovanni Pierluigi da Palestriny, Orlando di Lassa do ruské duchovní hudby Česnokova, Grečaninova, Kastalského, Rachmaninova.

Psaní hudby se ve škole speciálně nevyučovalo, ale vysoká celková hudební příprava umožňovala studentům dělat pokusy také v oblasti hudební skladby. Pro podporu jejich kreativity jim Svěšnikov poskytoval možnost svá díla ihned realizovat. Tak v roce 1947 se v učilišti konala soutěž skladatelských prací. Porota, pod vedením A. Chačaturjana udělila první cenu Rodionu Ščedrinovi, a to se stalo jeho prvním pozoruhodným úspěchem v této oblasti.

Studenti Sborové školy měli možnost se setkávat s významnými hudebníky: D. Šostakovičem, A. Chačaturjanem, G. Ginsburgem, S. Richterem, I. Kozlovským, E. Gilelsem, J. Flierem. "V naší škole panovala neobyčejná fascinace hudbou, včetně klavírní," vzpomínal Ščedrin. Jeho učitelem

4 Rodion Ščedrin. Rozhovor s L. Grigorjevem a J. Platekem. Hudební život / "Музыкальная жизнь", 1975, č. 2, s. 6

hry na klavír byl známý pedagog G. Dinor, který záměrně zadával žákům díla přehnaně složitá. V důsledku toho po absolvování školy měl Rodion repertoár hodný praktikujícího pianisty (Bachovy fugy, mistrovská díla Chopina a Liszta, "Rapsodie na Paganiniho téma" od Rachmaninova), ale ještě nebyla dostatečně vypilována. Učitel však ve snaze dosáhnout přijetí svého žáka na Moskevskou konzervatoř se rozhodl předvést jeho schopnosti profesorovi J. Flijerovi. Ten provedením programu nadšen nebyl, ovšem zaujaly ho skladatelské pokusy Ščedrína, a tak souhlasil, že si ho vezme mezi své studenty.

V roce 1950 byl Ščedrín přijat na Moskevskou konzervatoř současně na dvě fakulty – klavírní, kde studoval ve třídě J. Fliera, a teorie hudební kompozice, kde jeho třídním byl profesor J. Šaporin.

Studium pod vedením Jakova Fliera bylo "svátkem hudby" a natolik zaujalo Ščedrína, že vážně pomýšlel vzdát se skladatelské specializace, ale to mu pedagog-pianista nedoporučil. V klavírní třídě začínající hudebník nejen zvládl prvotřídní hru na klavír, ale udělal i značný pokrok, co se týče hudebního vkusu a znalostí celkově. A Ščedrín natolik důvěřoval svému učiteli, že mu vždy jako prvnímu předváděl svá nová díla, i jako student, i v pozdější době. Podle skladatele, Flijerův klavír vydržel "bušení" všech jeho velkých děl. Profesionálním pianistou Ščedrín zůstal na celý život a s úspěchem účinkoval na koncertních pódii při předvádění svých technicky složitých hudebních děl.

V kompoziční třídě Jurije Šaporina byla přitažlivá především jeho lidská osobnost znalce ruské literatury a poezie, vypravěče a vtipného člověka, který se znával s Alexandrem Blokem, Alexejem Tolstým, Maximem Gorkým, Konstantinem Fedinem, Alexandrem Benue, Kuzmou Petrovem-Vodkinem. Nevnucoval svým žákům nějakou jedinou správnou cestu a upozorňoval, že v hudbě mohou a měly by být nejrůznější protiklady.

Intenzivně se na Moskevské konzervatoři vyvíjela také zásadní oblast zájmu Ščedrína, a to ruský folklór. Zcela cizí byl pro něj v této oblasti etnografický přístup, proto se Ščedrínovi podařilo v průběhu celé své tvůrčí cesty nanejvýš originálně používat folklórní prvky, které organicky propojil s nejnovějšími kompozičními objevy v hudebním světě. A v této syntéze nemá ve své generaci sobě rovných. Povinný pro studenty-skladatele předmět "Lidová tvořivost" požadoval účast ve folklórních výpravách se samostatným záznamem lidových písní na magnetofon. Rodion Ščedrín absolvoval takovou cestu do Vologdské oblasti, která se ukázala být nesmírně bohatá na častušky (vedoucí expedice zaznamenala jich více než tisíc). Protože častuška dokázala nejen rozveselit a brousila schopnost okamžité improvizace, ale byla sžíravým fejetonem, lidovými novinami, vším tím, co existovalo mezi lidmi, ale nepatřilo do oficiálního rámce vyjadřování názorů. Lásku k častušce Ščedrín nesl po celý život: svůj první koncert pro orchestr v roce 1963 nazval "Rozverně

častušky" (taktéž "Nezbedné častušky"), a v roce 1999 představil jeho variantu – "Častušky", koncert pro sólový klavír.

Celé zvukové prostředí folklóru se ukázalo být Ščedrinovi hluboce blízké i během cesty do Aleksina, města nad řekou Oka, i během různých expedic do ruské "glubinky" (provincie), kde slyšel zpěvy rolníků a hru na svirelích (ruský lidový hudební nástroj v podobě dvojité podélné flétny). "Lidové umění pro mě to je pokřik pastýře, jednohlasé brnkání harmonikáře, oduševnělé improvizace vesnických oplakávaček, trpké mužské písně...".⁵

První koncert pro klavír, vytvořený Ščedrinem v době studia (v roce 1954), se stal dílem, které vlastně stvořilo Ščedrína. V něm se projevilo vše, co bylo osobností autora v mládí a co se pak rozvinulo v další tvorbě, včetně motoriky rytmu a trpce vypointované "rusismy". Na konzervatoři to však působilo jako příliš "formalistické". Ale kdosi z profesorů doporučil Svazu skladatelů zahrnout koncert do programu a jeho přijali za člena Svazu skladatelů (a to i bez doporučení). Ščedrin vystudoval Moskevskou konzervatoř v roce 1955 s vyznamenáním ve dvou oborech – kompozice a klavír. Dále pak až do roku 1959 pod vedením J. Šaporina absolvoval aspiranturu v oboru kompozice.

2.3 První a jediná láska

Rok 1958 se do života Ščedrína zapsal jako nejromantičtější a opravdu osudový: vzal si balerínu Maju Pliseckou, budoucí primabalerínu Velkého divadla v Rusku, národní umělkyni SSSR, ovšem slavnou již v té době. Příběh jejich seznámení zní takto. Skladatel chodíval do domu Lili Brikové, v minulosti múzy Vladimira Majakovského, a jejího manžela, spisovatele a literárního vědce V. Katanjana, k jehož divadelní hře "Oni znali Majakovského" psal hudbu. Po skončení večírku, Rodion, jako jeden z mála tehdejších majitelů osobního auta /koupil si ho za honorář, který dostal za hudbu k filmu „Výška“ («Высота»)/, připadla galantní povinnost rozvozu hostů. Plisecká ho při loučení požádala, aby ji udělal pro její baletní číslo notový zápis jedné melodie z filmu „Světla ramp“, která byla k dostání na gramofonové desce (toto číslo se pak netancovalo).

Definitivně je sblížil balet "Koníček Hrbáček", který se v roce 1958 rozhodlo zinscenovat Velké divadlo, kde 25-ti letý Ščedrin poprvé viděl tancovat Pliseckou na zkoušce. I když Plisecká již získala významnou uměleckou pozici, stále byla pod dozorem KGB, takže vůz sledovačky neustále

5 Rodion Ščedrin. Rozhovor s L. Grigorjevem a J. Platekem. Hudební život / Музыкальная жизнь/, 1975, č.2, s. 54

dohlížel na novou Rodionovou známost. Ale žádná síla již nebyla schopna je od sebe odloučit. Po rajském letě v Sortavale (Dům kreativity skladatelů) na Ladožském jezeře se jejich svatební cestou stal výlet autem Rodiona z Moskvy do Soči přes Tulu, Charkov, Rostov-na-Donu a další města.

Plisecká a Ščedrin se vzali v Moskvě 2. října 1958. Děti z tohoto manželství nevzešly – taková byla velká oběť velké baleríny. Ale unikátní "manželství z umění" vydrželo celý život. Všechny Ščedrinovy balety jsou spojeny s tancem Plisecké, a to je celá baletní epocha.

Rodion Ščedrin ovdověl 2. května roku 2015.

2.4 Tvořivost. Životní cesta

Po dokončení postgraduálního studia v roce 1959 Ščedrin už měl na svém tvůrčím kontě balet "Koníček Hrbáček" (1955), klavírní skladby, sbory, "První symfonii" (1958). A nebyly to jen milníky jeho životopisu. "Koníček Hrbáček", v němž Plisecká tančí Carevnu, se stal oblíbeným dětským představením v Hudebním divadle Stanislavského a Němiroviče-Dančenka.

V roce 1999 pro inscenaci ve Velkém divadle autor vytvořil novou verzi baletu, která z něj udělala jiskřivou ruskou férii. "Humoreska", upoutávající čistě ščedrinskou "potměšilostí", po téměř půl století se stala oblíbeným koncertním opakováním (také v transkripcích pro různé nástroje). Díky takovým hrám ve své době se začal utvářet image Ščedrina jako umělce vnášejícího do hudby nevázanou životní energii, humor, vtip. Ve stejném tónu zněla i široce populární píseň Ščedrina z hudby pro film "Výška" (1957) "Veselý pochod výškových montérů" nadlouho zakotvil mezi lidem. Tyto představy o skladateli nečekaně zničila "První symfonie" s jejím průlomem do drsné válečné tragédie, což vyvolalo velkou nelibost kritiků, kteří říkali: "Stačí nám jeden Šostakovič".

Přišla bouřlivá 60. léta. Ščedrin během tohoto desetiletí vytvořil své nejhranější dílo – balet "Carmen-suita", poprvé se věnoval opeře ("Nejen láska"), zahájil řadu děl v žánru, kterému vtiskl nový význam, byly to koncerty pro orchestr ("Rozverně častušky" a "Zvonkohra"), složil dvě velká oratoria ("Poetoria" a "Lenin v srdci lidu") a svou nejrozsáhlejší skladbu pro klavír sólo – 24 preludia a fugy, provedl odvážnou stylistickou syntézu v "Druhém koncertu pro klavír". Při tomto velmi důkladně pracoval na polyfonii, s kombinacemi mnoha hudebních témat. Paralelně působil jako pianista, vyučoval na Moskevské konzervatoři.

Opera „Nejen láska“ (1961, 2. redakce 1971) je napsána na základě příběhů S. Antonova s vložením do libreta textů častušek. Autor ji věnoval M. Plisecké. "Píšu kolchozního "Evžena Oněgina," řekl Ščedrin a srovnával hlavní hrdinku dokonce s Carmen. Ščedrin psal operu pro Velké divadlo a

snažil se opustit tehdy obvyklé na této scéně monumentální masové výstupy s transparenty a přejít ke komornímu pojetí, s prožitky obyčejných lidí. Ale i když scénografii premiéry dělal malíř A. Tyšler a dirigentem byl J. Světlanov, zvrátit zvyky divadla se nepodařilo. Nicméně inscenace opery "Nejen láska" se synchronně odehrála v Permu a Novosibirsku. Adekvátní provedení první opery Ščedrína bylo dosaženo mnohem později – v komorních, studiových, studentských interpretacích. Důležitým mezníkem byla její inscenace na nové divadelní scéně – v Moskevském komorním hudebním divadle v režii B. Pokrovského. Šlo o první představení tohoto divadla (1972).

V Ščedrínově díle přichází jiskřivé období humoru a satiry, které mu jsou vrozené: v roce 1963 píše již vzpomenuté "Rozverně častušky" ("První koncert pro orchestr") a "Byrokratiádu" ("Rekreační kantáta"). V "Rozverných častuškách" autor symfonickými prostředky zobrazil příznačný pro častušky způsob vstupu nového vykonavatele na pozadí neustálé se opakujícího harmonikového motivu. A to byla nová hudební forma se složitou kombinací nikoliv dvou či tří témat, ale asi sedmdesáti. Akademičtí orchestroví muzikanti neměli „Častušky“ v oblibě, ale na druhé straně vyvolaly pozdvižení u široké veřejnosti, zejména na periferii. Ze zahraničních hudebníků je hrál americký dirigent a skladatel Leonard Bernstein. Kantáta "Byrokratiáda", napsaná na text "Instrukce pro odpočívající" a naplněná čerstvým vtípem, bylo satirou na něco víc než jen na restriktivní opatření v penzionu. Současně byla encyklopedií moderní skladby – obsahovala přístupy, které měly punc nových ještě o mnoho let později.

Vrcholem polyfonické práce skladatele se stal obrovský cyklus pro klavír – 24 preludia a fugy (1963-64 – 1. svazek, 1964-70 – 2. svazek). Čistě akademický žánr, nastavený ve své době J. S. Bachem, a dále rozvinutý Šostakovičem, Ščedrín naplnil moderní virtuozitou a sofistickou technikou psaní. On sám se stal i prvním interpretem cyklu.

A stejně jako dříve, své humoristické zaměření skladatel přerušil čistě tragickou "Druhou symfonií" (1965), v níž je přítomná ozvěna války (hukot letadel, rachot tankových pasů, sténání raněných) a které uvádí motto od A. Tvardovského "Toho dne, kdy skončila válka". Při tom opět použil novou symfonickou formu – 25 předeher (autorský podtitul).

V roce 1966 se Ščedrín odvážil k experimentu, jenž svojí smělostí překonal vše tehdy existující v sovětské hudbě. Jelikož si osvojil dodekafonní techniku, rozhodl se, že ve "Druhém koncertu pro klavír" (1966) ji spojí s diametrálním protikladem – hudbou jazzové improvizace. Ve Svazu skladatelů nepodporovali ani jedno, ani druhé, a spojení dohromady vytvářelo natolik efektní kontrast, že se o něm hádali i ty nejlevicovější kolegové. Život ale prokázal, že autor šel správnou cestou: "Druhý koncert" se stal klasikou, kterou vyučují v hudební historii. A technika polystylistiky

(a koláže), použitá při koncertu, se pak stala znamením doby pro celou řadu domácích autorů. Pochopitelně, uchýloval se k ní v budoucnu i Ščedrin.

Balet "Carmen suite" (1967), dalo by se říci, vznikl jako výsledek snahy skladatele vyhovět přání své manželky, která pojala neodolatelnou touhu ztvárnit postavu Carmen v choreografii kubánského baletního umělce A. Alonso. Za 20 dní vytvořil Ščedrin svůj slavný přepis čísel z opery G. Bizeta "Carmen", a využil při tom nikoliv symfonický orchestr, nýbrž smyčcový a 47 bicích nástrojů, čímž dosáhl svěžího moderního zvukového zabarvení. Plisecká tancovala v tomto baletu asi 350 repríz. "Carmen suite" ještě mnoho let později putovala po celém světě, byla interpretována na jevišti, v koncertní podobě, vysílala se v rozhlasě téměř každý den.

Dlouhotrvající přátelství Ščedrína s básníkem A. Vozněsenským, jenž byl v 60. letech idolem sovětské mládeže, podobnost jejich uměleckého vnímání světa vedlo ke vzniku "Poetorie" – koncertu pro básníka, smíšený sbor a symfonický orchestr na jeho texty (1968). Sám básník vystupoval zde v roli deklamátora. S novátorskými, nasycenými bohatými aliteracemi básněmi Vozněcenského ("Jsem – Goya... Jsem – Hoře. Jsem – Hlas...") korespondovaly novátorsky pojaté orchestr a sbor z pera Ščedrína. Autor prohloubil styl a koncepci díla svými osobními hudebními technikami, a to zejména zavedením jako by lidového pláče, při němž počítal se známou zpěvačkou Ljudmilou Zykinovou. Diskuse ve Svazu skladatelů odhalila velice protichůdné názory na toto dílo.

V rozporuplné situaci se nacházel i jako společenský činitel. V roce 1968 Ščedrin (stejně jako K. Simonov a A. Tvardovskij) odmítl podepsat dopis na podporu vstupu vojsk zemí Varšavské smlouvy do Československa, nehledě na přesvědčování a pohrůžky. Rozhlasová stanice "Hlas Ameriky" začala pravidelně vysílat o tom, přičemž s uvedením jmen. Ve své knize "Autobiografické záznamy" Ščedrin píše: "Dnes jsem na to pyšný. Ale začal takový tlak, že ani vzpomínat se na to nechce. Totalitní moc má tisíce možností potichu zatočit s každým, kdo upadl do nemilosti. V zásadě bylo jedno, jakou činností se "neposlušný" zabýval. A s kreativním člověkem to bylo ještě jednodušší". V této době (1964-69) Ščedrin vyučoval kompozici na Moskevské konzervatoři. Mezi jeho žáky byli O. Galachov (budoucí předseda Svazu skladatelů v Moskvě), B. Gecelev, Bulhar G. Minčev. Učitel uměl neomylně "stanovit diagnózu" dílům svých žáků, učil je mimo jiné šikovně rozmístit, vystavět dramaturgii celku. Je pozoruhodné, že za důležitou schopnost považoval rychlost tvorby. Ščedrin píše: „Na jarních zkouškách roku 1969 se u mě vyvinul konflikt na konzervatoři, kde jsem již pátý rok vedl třídu kompozice. Přesněji, ne na konzervatoři, měl jsem dobré studenty a dobré vztahy s nimi, ale se stranickou organizací fakulty teorie a kompozice. Tihle lidé také poslouchali "Hlas Ameriky" a uslyšeli mé jméno v souvislosti s československými událostmi. Rozhodli asi, že nadešel ten správný čas, provětrat mi mozek. Nebo mi snad chtěli

ukázat, kam patřím.".⁶ V důsledku hrubého chování těchto lidí během zkoušky přinesl Ščedrin rektorovi žádost o propuštění. Mraky houstly, situace vyžadovala řešení. Ščedrin byl nucen přijmout kompromis v podobě oratoria "Lenin v srdci lidu" (1969), podobně tomu, jako Šostakovič ve své době napsal "Píseň o lesích". Ale na rozdíl od Šostakoviče Ščedrin nikdy nevstoupil do KSSS. Ščedrin se vyhnul pompéznosti a využil ve svém oratoriu bytovou prózu – vyprávění lotyšského střelce, zaměstnankyně továrny, kromě toho, též slova moderní pohádkářky M. Krjukovové. A z hlediska hudebního jazyka navázal na "Poetorii". Talentované oratorium, věnované 100. výročí narození V.I. Lenina tak vylepšila oficiální postavení autora-nestraníka, že za ni a za operu "Nejen láska" mu byla udělena Státní cena SSSR (1972). V zahraničí mělo oratorium velký úspěch v Paříži, Londýně i Berlíně.

Tvorba Ščedrína v 70.-80. letech minulého století byla charakteristická jemu vlastní stálou uměleckou vynalézavostí, ale neobsahovala tak ostré stylistické otáčky v závislosti na měnící se módě, které se staly osudem mnoha skladatelů na Západě i v SSSR (přebíhání od avantgardy k "nové jednoduchosti" a ke snahám o syntézu extrémů). Prvky jak avantgardní kultivovanosti, tak i lidové jednoduchosti vždy koexistovaly v jeho hudbě, jejich syntézou se Ščedrin zabýval neustále. Ještě v 60. letech zformuloval tuto tzi o své cestě: "V umění je třeba jít svou vlastní cestou. Ta může být krátká nebo dlouhá, široká nebo úzká, ale musí být svá".⁷ V souladu s vlastní skladatelskou individualitou Ščedrin pevně stál v centru, zatím ještě neviditelně tyčící se nad vířícími toky protikladných proudů.

V roce 1973 byl Ščedrin zvolen do důležité řídicí pozice předsedy Svazu skladatelů Ruské federace, na který byl doporučen Dmitrijem Šostakovičem, jeho zakladatelem a prvním předsedou. V této funkci působil až do roku 1990, kdy ji dobrovolně opustil, přičemž mu byla ponechána role čestného předsedy. To, že v čele obrovské ruské skladatelské organizace tolik let stál vážný skladatel inovativního zaměření, sehrálo velmi pokrokovou roli. Velká byla i jeho osobní pomoc skladatelům, muzikologům, dirigentům a dalším. "Dlouhou dobu byl Ščedrin v čele Svazu skladatelů Ruska, a málokdo ví, kolika mladým talentům – vyvrhelům, pronásledovaným mocí – pomohl tento člověk," tak o něm mluvil Vladimir Spivakov.⁸

Skladatel napsal několik desítek literárních děl, projevil při tom cit v práci se slovem. Vytvořil libreto pro svá jevištní díla: operu "Mrtvé duše" (a pak i pro "Lolitu"), balety "Racek" (společně s Vladimírem Leventalem), "Dáma s psíčkem". Publikuje desítky článků – o J. Fliertovi, J.

6 Ščedrin, Rodion.: Avtobiografičeskije zapisi. První životopisná kniha Rodiona Ščedrína. Moskva, AST MOSKVA, 2008, s. 141-142

7 Sovětská hudba, 1963, č. 6, s. 12

8 Rodion Ščedrin. Autoportrét. Buklet hudebního festivalu k 70. výročí skladatele. – M, 2002

Šaporinovi, O. Messianovi, L. Bernsteinovi, A. Svěšnikovovi, K. Eliasbergovi, A. Borodinovi, A. Berneovi, I. Stravinském, předmluvu k románu V. Orlová "Violista Danilov".

Pokračuje jeho spolupráce s Majou Pliseckou: jí jsou věnovány balety "Anna Karenina", "Racek" a "Dáma s psíčkem". V "Anna Karenině" podle Lva Tolstého (1971) byla zhudebněna pouze milostná linie, o čemž nasvědčuje podtitul "Lyrické scény", podobně jako to udělal Čajkovskij ve své opeře "Evžen Oněgin". Vliv Čajkovského se projevil i v hudební stylistice baletu včetně aplikace jeho skladeb, napsaných ve stejné době, kdy Tolstoj pracoval nad románem. V baletu "Racek" podle Čechova (1979) se Ščedrin představil a jako skladatel, a jako libretista (spoluautor), a Plisecká ztvárnila roli hlavní hrdinky Niny Zarečné a poprvé se stala jedinou choreografkou. Skladatel prostředky orchestru vytvořil intenzivně expresivní "křik racků", který prochází celým baletem, a tak zvyšuje jeho tragičnost. Dobře se v něm naznačovaly "poraněné" osudy hrdinů, a jevištní drama znázorňovala tento "křik" v čase. Novátorskou se stala hudební forma baletu – cyklus z 24 preludií, předeher, s přidáním tří interludií a jednoho postludia. Když jeden anglický filmový štáb připravoval televizní pořad o vývoji hudebního umění, natočil si „Racka“ pro díl "Hudba budoucnosti".

Významným milníkem v hudebně-divadelním díle Ščedriny se stala opera "Mrtvé duše" podle Gogola (1976, zinscenováno 1977), napsaná na libreto samotného skladatele. Autor představil v opeře novinku, když nahradil housle komorního orchestru (druhým) sborem, a co je nejdůležitější – rozdělil jeviště na dvě paralelní scény, čímž jako by rozčlenil operu na dvě samostatné – "lidovou" a "profesionální". Tato paralelní dramaturgie představení, poprvé provedená ve Velkém divadle, tvořila jádro smysluplného pojetí díla: porovnání protikladu Rusi lidové a "mrtvých duší" statkářů. V "lidové opeře" skladatel použil ruské folklórní texty, lidové témbry hlasů, ale necitoval původní melodie. Symbolický smysl vtiskl výroky mužiků, zejména otázce "Dojede nebo nedojede?". Spolu s tím lidové prvky obohatil prudkými moderními disonancemi a klastry. "Profesionální operu", čili groteskní svět gogolových statkářů, Ščedrin pojal v stylistice, blízké k práci s vokály v operách Rossiniho. Jestliže hudba lidové Rusi zní v plynulém táhlém zpěvu legato, pak v partech parodovaných statkářů se dost výrazně používalo poskakující staccato. Jejich árie jsou složité a velmi těžké při interpretaci: mistrovské pasáže Čičikova, rychlá mluva Korobočkové, prudké změny melodie u Sobakeviče atd. Působivé jsou vokální soubory, mají sedm, osm, deset a dvanáct hlasů. V podobě dvou konfrontačních oper se tak zjevují věci podstatě vyššího řádu: kontrast věčného, trvalého a marného, pomíjivého.

Opera "Mrtvé duše" v inscenaci Velkého divadla v Moskvě 7. června 1977 byla vrcholným divadelním výkonem. Režisérem byl B. Pokrovskij, scénografem V. Levental, sbormistrem V.

Minin, účinkovali v ní zpěváci: G. Vorošilo (Čičikov), L. Avdějevová (Korobočková), V. Pjavko (Nozdrev), A. Maslennikov (Selifan) atd. Dirigent J. Těmirkanov provedl 42 zkoušek, načež přemístil operu do Kirovského (Mariinského) divadla v Leningradě. Interpretace pod vedením Těmirkanova byla nahrána firmou "Melodie" a byla vydána na desce v zahraničí firmou BMG, a nahrávka dostala prémie kritiků. "Neobyčejně přesně Ščedrin ztvárnil v hudbě jedinečnou gogolovskou intonací a zároveň se mu podařilo napsat aktuální moderní dílo. Byla to hudba země, v níž jsme tehdy žili: prudká, kostrbatá a neuvěřitelně zoufalá," napsal A. Vorošilo.⁹

Rok 1981 znamenal pro Ščedrina vytvoření mistrovsky vybroušených sborových a klavírních děl: "Sloky Evžena Oněgina" – šest sborů na básně Alexandra Puškina z jeho románu ve verších, "Poprava Pugačeva" – poema pro sbor a cappella na slova z "Pugačovské historie" Alexandra Puškina, "Sešit pro mladé", 15 her pro klavír. Ke sborovým opusům přimyká také "Concertino" z roku 1982 (beze slov). Skladatel byl vždy ponořen do ruské literatury a ruského tématu. Zejména, všemi jeho uměleckými díly prochází motiv ruských zvonů: na konci "Slok Oněgina", v epizodách "Popravy Pugačeva", v op. č. 11 "Ruské vyzvánění" ze "Sešitů pro mladé" a ve finále "Concertina" – "Ruská zvonkohra".

Tvůrčí plány Ščedrina v letech 1983-84 let vynikaly zvláštním rozsahem a vážností, což souviselo také se snahou připomenout památku svatého pro něj jména – J.S. Bacha u příležitosti 300. výročí jeho narození (1985). V roce 1983 na jeho počest vystavěl hudební památník v podobě veledlouhého díla – 2 hodiny 12 minut – s názvem "Hudební obětina" pro varhany, tři flétny, tři fagoty a tři pozouny. Byl to průkopnický koncept hudební meditace, při němž lidé měli nejen poslouchat hudbu, ale také provádět akt kolektivního uctívání toho, komu byla určena. V první verzi kvůli neobvyklé délce se dílo vymykalo ustáleným normám koncertního vnímání. V tom se přesvědčil i sám autor, jenž působí jako varhanista na premiéře ve Velkém sále Moskevské konzervatoře (1983): publikum začalo jeden po druhém opouštět sál. V jiných podmínkách přijetí bylo adekvátní (např. na Bachově maratonu v Německu). Autor udělal kompaktní verzi "Obětiny" v délce jedné a půl hodiny s nahrávkou na desku v Říšské Dómské katedrále (1987). Podle názvu vyvolávalo Ščedrinovo dílo záměrně asociaci s Bachovou „Hudební obětinou“, kterou ten vytvořil v roce 1747 pro pruského krále a skladatele Bedřicha II. V Ščedrinově podání pocta Bachovi byla vyjádřena v mnoha analogiích s velkým skladatelem a jeho dobou: přímá citace dvou varhanních preludií maestra, faktura napodobující Bachova preludia, různé polyfonní techniky, motiv-monogram Bacha – B-A-C-H. V duchu Bachovy doby "Obětina" je protkaná symboly – jako žádná jiná Ščedrinova práce: v podobě písmen-not jsou šifrovaná jména Bach, Berg a Shchedrin, dokonce i datum narození a výška skladatele, je citována melodie chorálu, který využili Bach a Berg, v

9 Rodion Ščedrin. Autoportrét. Buklet hudebního festivalu. – M, 2002.

určitému okamžiku partitury je uvedeno – "políbit nástroj" (pro fagoty a pozouny). Skrze celé dílo jdoucí sólo na varhanech vytváří vzpomínkovou hudební náladu, a tři dechová tria (3x3 jsou taktéž sakrální čísla) zobrazují některé obrazy náboženského motivu. Obří hudební freska Ščedrina nemá sobě rovných mezi známými hudebními věnováními.

Dalším dílem ze Ščedrinova pera k 300. výročí Bachova narození se stala "Echo-sonáta" pro housle sólo (1984). Skutečná ozvěna se zde projevila v podobě houslové hry s oddělením od hudební "řeči" houslisty jejího tichého zvukového "stínu", a symbolickou ozvěnou se staly stručné aplikace z nejznámějších Bachových děl – krystaly harmonické klasiky, odlišné od prudce disonančního moderního hudebního znění. Sonáta vešla do repertoáru houslistů různých zemí: U. Helšera, M. Vengerova, D. Sitkoveckého, S. Stadlera a dalších.

V roce 1984 Ščedrin napsal "Autoportrét" pro symfonický orchestr. Psychologicky se diametrálně liší od známého image Ščedrina jako nosiče burčujícího energie, mistra humoru a vtipu. Jde o ponuré tragické dílo autora, takže jeho premiéra na slavnostním zahájení II. Moskevského skladatelského svátku nebyla nejlepší. Při volbě názvu Ščedrin vycházel z malířských zkušeností: "Inspiroval mě příklad malířů. Téměř všichni malovali své podobizny: možná to zrcadlilo jejich vědomou potřebu poznat sám sebe. Občas umělec takto přichází k pochopení člověka, života, času" [Jakovlev M. Místo rámy pro portrét, Hudba v SSSR, 1985, duben-červen, s.15]. V autorské anotaci Ščedrin mluví o "imitaci teskných zvuků osamělé balalajky..., mumlání "podroušeného" fagotu (jakoby prozpěvujícího starobylé písně postižených tuláků), o nekonečné, rovinaté a smutné krajině mé země...". Na to, co se děje kolem, Ščedrin reagoval všemi strunami své citlivé duše. 1984 rok byl rokem kulminace sovětské stagnace, která se zdála být nepřekonatelná. O rok později vystoupil generální tajemník KSSS Michail Gorbačov s myšlenkou přestavby, jelikož hrozil hospodářský a celkový kolaps země.

Balet „Dáma s psíčkem“ (1985), podle stejnojmenné povídky A.P. Čechova, byl inspirován 60. narozeninami Maji Plisecké. Libreto napsal R. Ščedrin společně s V. Leventalem, Plisecká byla choreografkou a tancovala hlavní roli – Annu Sergejevnu, pro níž navrhl kostýmy slavný pařížský designer P. Cardin. Čistá lyrika sužetu byla realizována jako jednoaktový balet v trvání 45-50 minut, skládajícím se z pěti rozvinutých tanečních duetů – pa-de-de. Vzrušující melodika proniká celou hudební stavbou baletu, odrážející přeměny lyrických pocitů hrdinů, přehledný je orchestr – pouze strunná skupina s přidáním dvou hobojsů, dvou lesních rohů a celesty, výrazná je hudební forma celku. Obecně vzato, je to Ščedrinovo nejpoetičtější a nejlyričtější baletní dílo.

V roce 1985 přišla gorbačovská přestavba, která zásadně změnila život všech sovětských intelektuálů, zejména otevřela bezprecedentní možnosti kontaktů se zahraničím. V roce 1988 se

konal zbrusu nový typ akce – sovětsko-americký festival "Děláme hudbu společně." Nejprve chtěli Američané pozvat na festival pouze samotného Ščedrina, ale Ministerstvo kultury SSSR s tím nesouhlasilo. Pak bylo uspořádáno mezinárodní fórum s maximální reprezentací SSSR. Do státu Massachusetts tak přijelo na 300 osobností, včetně A. Šnitkeho, S. Gubajduliny, A. Petrova, G. Kančeliho, B. Tiščenka, V. Laurušase. V inscenaci Ščedrinových "Mrtvých duší" účinkovali zpěváci černé pleti. Světová odezva festivalu, a to jak umělecká, tak i politická, byla obrovská.

Pokračování přestavby vtáhlo takové aktivní lidi, jako byl Ščedrin, do mocenských struktur. Skladatel se stal činným politikem. V roce 1989 byl zvolen od Svazu skladatelů do Nejvyšší rady SSSR. Kromě toho, se svým vlastním politickým programem vstoupil do známé Meziregionální skupiny lidových poslanců za přestavbu v SSSR, jejímiž účastníky byli akademik A. Sacharov, budoucí první prezident Ruska B. Jelcin, budoucí starosta Moskvy G. Popov, filozof J. Afanasjev. Konkrétně požadovali mnoho stranický systém a alternativní volby, což se vůbec nelíbilo stranickému vedení. V televizi bylo možno vidět souboj Ščedrina směřujícího k řečnickému pultu s Gorbačovem, který mu nechtěl udělit slovo. Ščedrin se podílel na rehabilitaci v Sovětském svazu vyhoštěných ze země V. Rostropoviče a G. Višněvské.

S nástupem dalšího významného data – 1000. výročí přijetí křesťanství na Rusi – Ščedrin napsal díla, odhalující hluboký význam tohoto tématu pro něj, vnuka kněze, jen byl sám pokřtěn v dětství: "Stichera k tisíciletému výročí křtu Ruska" (1987) a „Zapečetěný anděl“ (1988).

Orchestrální "Stichera k tisíciletému výročí křtu Ruska" je napsána podle starobylého zdroje – stichery k svátku Vladimířské ikony, jejíž autorství se připisuje carovi Ivanu Hroznému, kterou skladatel zhudebnil ve svém výkladu. Ščedrin rekonstruoval svět staroruského zpěvu – jeho tichost, pomalé mírumilovné tempo, v němž se zračí ruská rovina, což se projevilo na plynulosti melodie, která zní bez pauz, na variabilitě popěvků. V partituře jsou označeny nástupy hlasového zapojení hudebníků v jejich partech. Skladatel poslal dílo pro první interpretaci Rostropovičovi do USA, kterému ho také věnoval. Rostropovič to považoval za občansky odvážný čin a dokázal odehrát premiéru díla ve washingtonském Kennedyho Centru (1988). V SSSR pak byl vydán první ruský kompaktní disk se záznamem Ščedrinovy "Stichery" i stichery Ivana Hrozného.

Ruská liturgie „Zapečetěný anděl“, nebo sborová hudba podle N. Leskova na kanonické církevně-slovanské texty pro smíšený sbor a cappella se svireli (flétnou) v 9 částech, byla poprvé provedena v Moskvě dvěma sbory – Moskevským komorním a Akademickým ruským sborem pod vedením B. Minina. Dílo v délce 60 minut je sborovým skvostem, který má nejen hudební dopad, ale také

duchovně-etické působení, stejně jako bohoslužba pro věřící. Dostalo se mu i oficiálního uznání: v roce 1992 Ščedrin za něj dostal Státní cenu Ruské federace – jednu z prvních v novém Rusku.

Příběh „Zapečetěný anděl“ od Leskova nebyl programem hudby Ščedrína, z něj byly převzaty jen jednotlivé prvky: název, text pro první číslo 1 („Anděl Páně“), postava hráče na svírel, sužetní "cyklus čištění" – čistá ikona, spálená pečetí a znovu čistá. Na přání dirigenta byly umožněny vsuvky Leskovova textu (obsahuje je nahrávka CD, vydaného v USA). A ve vztahu k liturgii skladatel si nekladal za cíl reprodukovat celý její průběh, nýbrž vybral jen několik textů, které též krátil a místy měnil. Stylově v hudbě jsou použity principy ruského liturgického zpěvu – tiché plynulé znění, tzv. „rovinatost“ melodie, absence pauz. Z hlediska sborové techniky je to encyklopedie ruského sborového stylu, zahrnující kromě melodiky liturgického typu také lidovou polyfonii, zvukový akordový sklad, podbarvení basů-oktavistů, sólo chlapců-diskantu, efekt "chrámového ozvěny" a imitaci vyzvánění. „Zapečetěný anděl“ se stal vynikajícím sborovým dílem 20. století a ruské duchovní hudby.

Od konce 80. let začíná Ščedrin dostávat stále více kreativních objednávek ze zahraničí a reaguje na ně tvorbou děl na svou oblíbenou ruskou tematiku, čímž přispívá k jejímu rozšíření v různých částech světa: v Japonsku byl uveden jeho muzikál "Nina a 12 měsíčků" (1988) a Čtvrtý koncert pro orchestr pod názvem „Chorovody“ (1989), k 100 výročí Chicagského symfonického orchestru byla napsána "Starobylá hudba ruských provinčních cirkusů" (Třetí koncert pro orchestr, 1989). Ščedrin též vytvořil komorní díla pro Finsko a Paříž. Ohledně "Hudby cirkusů" Ščedrin uvedl (v anotaci): "V tomto díle záměrně usilují o barevnost, hudební malbu, humor, vnější efekt, o pobavení... "Cirkus" se rodil v letech přestavby, v době naděje a víry v osvobození a obnovu ruské společnosti. Že by právě předtucha naděje na dobré změny mě nabíjela energií a optimismem?..." Jako ruský prvek vložil píseň "Oči černé", kterou při hře zpívají členové orchestru. "Králem moderního orchestru ho nazývají odborníci, s ohledem na maximální výraznost zvuku při maximální koncentraci a úspoře prostředků" – tak se vyjádřil o Ščedrinovi M. Rostropovič.¹⁰

Začátek 90. let spolu s radikální přeměnou celého veřejného života země v souvislosti s rozpadem SSSR a vytvořením nového státu – Ruské federace, přinesl významné změny i v životě Ščedrína. Zesláblá ekonomika, závažné materiální problémy byly natolik citelnou hrozbou pro kreativitu, že skladatel byl nucen odjet do německého Mnichova (1991-1992). Následovala ho i jeho manželka Maja Plisecká. Oba si však ponechali ruskou státní příslušnost. Začaly se posilovat vztahy se západními vydavateli a interprety. Při tom všem skladatel zachoval a posílil klíčové vlastnosti svého stylu, to je demokratickou šíři a ruské zaměření tematiky. Ale výběr hudebních žánrů se změnil: nevznikaly nové balety, objevila se ale opera "Lolita", neobyčejně rozkvetly koncerty pro sólisty s

¹⁰ Rodion Ščedrin. Autoportrét. Buklet hudebního festivalu, 2002

orchestrem: pro klavír, housle, violu, violoncello, trubku... Byl to výsledek kontaktů s významnými hudebníky světa. Převážná většina děl se ukázala být spojená s ruským tématem, zvýšila se však úloha lyrického začátku. V souvislosti s jubilejními daty v životě Ščedrína se uskutečnily velké festivaly na jeho počest v jeho vlasti a v mnoha zemích světa. Stal se uznávaným klasikem ruské a světové hudby.

Uprostřed 90. let minulého století největší a nejstarší na světě hudební nakladatelství SCHOTT, vlastníci práva na díla L. van Beethova, R. Wagnera, R. Strausse, C. Orfa, uzavřelo se Ščedrínem, jediným skladatelem v současném Rusku, exkluzivní smlouvu. Dnes ho světový tisk označuje za "jednoho z nejvýznamnějších ruských skladatelů posledního půl století".

Operu "Lolita" podle stejnojmenného románu V. Nabokova, napsanou na libreto samotného skladatele (1994), kvůli problémům s autorskými právy se nepodařilo inscenovat v hlavních světových jazycích, proto tehdy vznikla myšlenka inscenace v Švédské královské opeře – ve švédštině. Premiéra se konala v Stockholmu 14. prosince 1994: dirigent – M. Rostropovič, part Lolity zpívala Lisa Gustafssonová, v úloze Humberta byl Per-Arne Wahlgren, Claire Quilty hrál Quilty Björn Haugan. Skandální atmosféra, která vždy doprovázela toto Nabokovo dílo, našla svůj výraz ve veřejných demonstracích za zrušení představení a v podněcování umělců vzdát se účinkování v něm. Ale inscenace měla velký úspěch s recenzemi v tisku celého světa.

I když právě opera má schopnost odstranit naturalismus jakékoliv zápletky, Ščedrín se v libretu i v hudbě pokusil prohloubit morální aspekt románu. V prologu Humbert již sedí ve vězeňské cele, a celou operou prochází sbor soudců, kteří ho obviňují, a na rozdíl od nich sbor chlapců v chrámu zpívá oduševnělou modlitbu. Pro uvolnění tragického napětí, dramatu v ostrém kontrastu působí vsuvky reklamních duetů. Vysoký duch opery vládne v dlouhých, pomalých milostných scénách dvou hlavních hrdinů, v povzneseném hudebním znění scény s názvem "Humbertův hřích". Ščedrín vytvořil zářivé vokální party – mladé Lolity s její zpěvem ve vysokém stříbrném registru, stárnoucího svůdce Quilty s jeho fistulí nebo zvířecím křikem. Opera vrcholí epilogem – katarzí, prohlubujícím nabokovské finále. Podle syna spisovatele D. Nabokova: "Kdyby to viděl otec – byl by šťastný".

Úzkost a bolest kvůli strádání Ruska vyvolaly zrození smyčcové hudby "Ruské fotografie", věnované orchestru "Moskevští virtuózy" pod taktovkou V. Spivakova (1994). Jsou to obrázky ruského života v různých obdobích. 1. část – "Staré město Aleksin" vzpomínka na dědečka a dětství, 2. část – "Švábi v Moskvě", k takové události skutečně došlo, i když hudba nemá výtvarnou schopnost, 3. část – "Stalin-koktejl" se znázorněním bubnování, sténání obět, ozvěny poprav zastřelením, s citací kantáty o Stalinovi z pera A. Alexandrova a "Pochodu nadšenců" I.

Dunajevského, 4. část – "Večerní zvonění" s pocity zpuštění, rozháranostu v srdci a pozpěvování slov "Věčná památka".

K hlavní části tvorby 90. let patří tři významné koncerty pro violoncello, housle a violu, věnované vynikajícím hudebníkům současnosti.

Koncert pro violoncello *Sotto Voce Concerto* (věnováno M. Rostropovičovi, 1994) podle koncepce patří k dílům s věčným tématem života a smrti. Podtitul poukazuje na oblíbenou Ščedrinovu myšlenku dramatu, jakoby znějící skrz zeď, a taktéž na zvláštní *pianissimo* v provedení Rostropoviče. Do hudby jsou vpleteny výrazné tragické epizody, ale uvádí se zde i inovativní překonání zemské tragédie: jako výstup do mimozemského světa díky použití zobcové flétny s jejím zvukem třtiny, jako ruské svirelí.

Koncert pro housle a smyčcový orchestr *Concerto Cantabile* (věnován M. Vengerovovi, 1997) je neoromantické dílo, které se svou stylistikou nepodobá "ranému" a "střednímu" Ščedrinovi. Je srovnatelné pouze s lyrikou jeho "Dámy s psíčkem". "Pod slovem *cantabile* mám na mysli, v první řadě, tonus stavu duše, částečně – styl zvuku. A také splétání, křížení, spojování, souhlas, spor, protiproud pěveckých linek sólisty a orchestru" (z autorské anotace). Jako "můj deník smyslů" popsal skladatel svůj koncert ve švýcarském filmu, který o něm natočil Georges Gachot.

Concerto Dolce, koncert pro violu v doprovodu smyčcového orchestru a harfy (1997), byl připraven jak tou skutečností, že na tomto nástroji hrál Ščedrinův otec, tak i tím, že Ščedrin napsal úvod k "Violistovi Danilovovi" od V. Orlová, a samozřejmě unikátním mistrovstvím J. Bašmeta, jemuž bylo dílo věnováno. I když se koncert nazývá *Dolce*, z tohoto charakteru nezačíná a na něm nekončí. Velký díl *Dolce* se nachází uprostřed útvaru a nejvýznamnější je určen pro reprízu. Do hudby jsou zasazeny čistě ruské prvky, označené "jako balalajka" a "jako zvonky". Jak první, tak i druhé se objevilo v díle napsaném pro violu vůbec poprvé. Je typické, že koncerty *Dolce* a *Cantabile* Ščedrin ukončuje intenzivní codou.

Komorní díla poloviny 90. let jsou příznačné Ščedrinovým novátorstvím v povaze hudebního zvuku: "Hudba z dálky" - pro dvě zobcové flétny a Druhá klavírní sonáta (1996), "Balalajka" pro housle sólo bez smyčce (1997), které pokračují téma "Ruských melodií" pro violoncello sólo (1990).

V roce 1997 k 65. výročí narození skladatele se konaly festivaly jeho hudby ve Finsku, Francii a Německu, a v Rusku oslavy probíhaly 19 dnů ve čtyřech městech: Moskvě, Petrohradě, Nižním Novgorodu a Samaře.

Na přelomu tisíciletí (1999) Ščedrin obdržel z Německa potěšující nabídku: napsat orchestrové preludium k Deváté symfonii, významné skladby pro celou německou kulturu. Bavorský orchestr "Rádio" ke svému jubileu si objednal dílo, jímž se stala Symphonie Concertante (Třetí symfonie) "Tváře ruských pohádek" (2000) se zobrazením "Pišťaly-samohrajky", "Sestřičky Aljonušky a bratříčka Ivanušky", "Cerevny-žáby", atd. V roce 1999 Ščedrin vytvořil jeden ze svých nejpůsobivějších koncertů – Pátý koncert pro klavír a orchestr (věnovaný finskému pianistovi O. Mustonenovi), který po premiéře v Los Angeles (1999) zahájil přesvědčivou cestu koncertními sály celého světa. Díky objednavce Symfonického orchestru z Pittsburghu vznikla "Lolita-serenáda" vytvořena z operní hudby (2001).

K 70. výročí narození skladatele byl v roce 2002 v Moskvě a Petrohradě uspořádán krásný festival, který předvedl životnost jeho kreativity za všechna ta léta a neutuchající potenciál při vytváření nových děl (včetně ruských premiér – Parabola Concertante, "Koncertní podobenství" pro violoncello, smyčcový orchestr a tympány, 2001). V Carnegie Hall se konala premiéra symfonických etud pro orchestr "Dialogy s Šostakovičem" (2002). V Lincolnově Centru v New Yorku se konala světová premiéra opery Ščedrína pro koncertní scény "Očarovaný poutník" podle příběhu N. Leskova (19. prosince 2002): orchestr newyorské filharmonie, sbor, zpěváci – V. Anger, L. Paaskivi, J. Akimov, dirigent L. Maazel. V roce 2003 se uskutečnila premiéra šestého koncertu pro klavír a smyčcový orchestr "Concerto lontano" v Amsterdamu.

Rok 2006 byl premiérou ruské sborové opery "Bojaryně Morozova" v Moskvě pro čtyři sólisty, sbor, trubky, tympány a bicí nástroje. Libreto napsal Rodion Ščedrin, sólisté: Larisa Kostjuková, Veronika Džiojeva, Andrew Goodwin, Michail Davydov, Kirill Soldatov, Viktor Grišin, Michail Dunajev, Andrej Orlov. Účinkoval komorní sbor Moskevské konzervatoře pod vedením Borise Tevlina. Záznam světové premiéry byl pořízen ve Velkém sále Moskevské konzervatoře 30. října 2006.

"Bojaryně Morozovová" je dílem historického zaměření, jehož tématem je rozkol v ruské pravoslavné církvi v 17. století. Svojí operou vyvolal Ščedrin bolestné vzpomínky na tragickou součást ruské historie – na náboženský konflikt, který ani dnes neztratil svůj význam.

"Zhudebnit tragickou stránku historie církevního rozkolu a vzniku starověrců na Rusi, hořkých osudů aktérů tohoto rozkolu bylo mým dávným snem. Několikrát jsem se pouštěl do práce, a pokaždé jsem toho nechal, jelikož, jak jsem se domníval, nenašel jsem ten správný přístup k ožehavému tématu. Teprve když vykrytalizoval žánr záměru jako 'ruská sborová opera', práce se zadařila. Jako literární základ jsem použil texty ze dvou velkých knih 'Život protopopa Avvakuma sepsaný jím samým' a 'Život bojaryně Morozovové, kněžny Urusovové a Marie Danilovové'. Ke

čtyřem hlavním sólistům (bojaryně Morozovová, její sestra kněžna Urusovová, protopop Avvakum a car Alexej Michajlovič), se připojili tři sólisti instrumentalisté: trubka, tympány a muzikant, hrající na jiné bicí nástroje. Sbor plní nejen obvyklou funkci sboru, ale též funkci orchestru, občas je hlavní jednající postavou vyprávění a občas pouze zajišťuje doprovod." (Rodion Ščedrin)

Rok 2008:

Premiéra "Lyrických scén" pro smyčcové kvarteto na 57. Mezinárodní hudební soutěži ARD v Mnichově;

Scénická premiéra opery "Očarováný poutník" v inscenaci Alexeje Stepanjuka v Petrohradě;

Premiéra symfonického fragmentu "Heiligenstadtský testament (Beethovena)" pod vedením Marisse Jansonse v Mnichově.

Rok 2009:

Premiéra symfonické fresky "Litevská Sága" na Vilniusském festivalu 2009 (Litva);

Premiéra sedmi improvizací pro klavír "Jednoduché stránky" v provedení Yuji Wang na festivalu ve Verbier (Švýcarsko);

Premiéra díla "Cesta do Eisenstadu" pro housle a klavír v Londýně.

Rok 2010:

Premiéra Koncertu pro hoboje v Amsterdamském Concertgebouw (Holandsko).

Dies irae na dřevoryty Albrechta Dürera "Apokalypsa" pro tři varhany a tři trubky.

Rok 2011:

Premiéru Dvojkonzertu "Romantická oběť" pro klavír, violoncello a orchestr s Martou Argerichovou a Mishou Maiským v Luzernu (Švýcarsko).

Pro XIV. Mezinárodní soutěže P. I. Čajkovského na návrh organizačního výboru skladatel vytvořil virtuózní koncertní opus "Čajkovského etuda" pro klavír, které se stalo vzorem moderního uměleckého díla.

Rok 2012:

Premiéra dramatické scény pro soprán a symfonický orchestr "Kleopatra a Had" pro Salcburský Svatodušní festival 2012 (Rakousko).

Rok 2013:

Světová premiéra opery "Levák" na nové scéně Mariinského divadla.

Rok 2014:

Světová premiéra dramatického úryvku "Moskva-Petuški".

Rok 2015:

Světová premiéra opery "Vánoční pohádka" na scéně Mariinského divadla.

Posledně jmenovanou fantastickou operu Rodion Ščedrin napsal speciálně pro toto divadlo na vlastní libreto, v jehož základu leží pohádky české spisovatelky Boženy Němcové (v překladu N. Leskova). Děj opery se odehrává 31. prosince, v den, kdy se 12 měsíčků sešlo dělat divy, a postavy opery - Popelka, Potvora, Macecha, Carevna, gardisti a dvořané jsou vtaženy do pohádkového příběhu a prochází zkouškami, zpívají chválu lásce, dobrou a světlu. Pohádkovou náladu vytváří v partituře exotické zvuky marimby, celesty, syntezátor, domry, zvonků, cembalu, a dokonce i krotaly (v dnešním smyslu kastaněty, bya tvořena dvěma dutými kusy spojenými kůži, pochází z antického Řecka). Hudba v podání Ščedriny je vzorem dovedností, v níž každý detail zapadá do bohaté a komplexní hudební struktury. Hrdinové zpívají, protahují samohlásky, obklopují svůj projev nekonečnými "vokalízy", zatímco Macecha s dcerou Potvorou (Anna Kiknadzeová a Larisa Judunová) naopak omílají rychlomluvou své hloupé fantazie na téma "jsme bohatí", "kupujeme-jeme-jeme" jachtu, vilu a fotbalový klub. Pro zpěváky Ščedrin předepisuje celou sadu postupů: přechod od kavatin, árií a deklamace k "mluvené hudbě", zpívání cantare a piacere (s protahováním not zadané výšky), sbor gardy zpívá "z plných plic", a capella, navíc se zbojnickým hvízdáním, paroduje vojenský pochodový repertoár. A v orchestru složitě a mistrně sousedí u Valerije Gergijeva rytmické faktury - "víření" pohádkové ulice, připomínající Ščedrinovi "Rozverné častušky", contredanse, okouzující pasáže celesty, doprovázející zpěv mrznoucí Popelky, jazz drive, krátké improvizace nástrojů, pohyb ad libitum (dle volby), a – jako protiváha – tvrdé struktury ostinato. Dvanáct měsíčků jsou kosmičtí čtyřmetrovní obři v zašpičatělých kloboucích, posypaní hvězdami, a jejich elegantní dvojníci v exotických pohlavních příkrývkách zpívají mužskými a ženskými hlasy. Duben (tenor Alexandr Michajlov) splývá v kouzelném duetinu s Popelkou (Pelageja Kurennaja), rozmarná Carevna, vládkyně celého Ruska (Jekatěrina Sergejevová), vjíždí na scénu, jako

Kleopatra do Říma, na velkém zlatém trůnu, staccatově razí vyhlášky a protahuje dlouhé samohlásky o své zálibě v mužích a bálech.

Opera Ščedrina je plná satirických barev a romantismu, jemného smutku a idealismu, shromažďujícího všechny postavy v závěrečné scéně k opěvování lásky a dobra. Ve finále opery zní téma "Ódy na radost" z Deváté symfonie Beethovena - "Obejměte se, miliony", a postavy pohádky za vyzvánění zvonů společně přejí štěstí "lidem celé Země".

Dne 16. prosince 2017 hudební svět slavil 85. výročí narození Rodiona Ščedrina. Mezi mnohými hudebními projekty, věnovanými výročí, byl festival hudby skladatele v Moskevské filharmonii. Překvapení spočívala v tom, že se sám Rodion Ščedrin na festivalu objevil nikoliv v roli uctívaného jubilanta, nýbrž vyšel na pódium Koncertního sálu Čajkovského jako pianista. To byla iniciativa Michaila Pletněva, který nezapomněl, že Rodion Ščedrin je žákem Jakova Fliera a kdysi sám hrál premiéry svých klavírních děl.

Pletněv vystavěl program po vzoru vzdělávacích koncertů Ruské hudební společnosti, spojil na plakátu festivalu tituly sborových, sólových a symfonických děl Rodiona Ščedrina.

Na úvod navrhl "Mnogaja léta" Ščedrina (1991) v provedení Komorního sboru Moskevské konzervatoře pod vedením Alexandra Solovjova, jenž do lesku vybrousil tento složitý opus, který v sobě spojuje staroruské zpěvy s experimentální technikou zpěvu, s tradiční polyfonií a zvukovými spektry perkuse. Poté následuje samotný oslavenec, jenž se objevil na scéně s Mishou Maiským (violoncello) a tito dva odehráli v duetu "Belcanto na ruský způsob" (2007) a "Napodobování Albenisovi" s ohromujícím kontrastem znění klavíru a zběsilé vášně violoncellové kantilény.

V jiné sestavě, to je s Michailem Pletněvem Ščedrin odehrál své "Romantické duety" (2007).

Orchestrální skladby Ščedrina interpretovaly Ruský národní orchestr a orchestr Marijinského divadla. Pletněv s Ruským národním orchestrem předvedl "Historickou hudbu ruských provinčních cirkusů" (1989) a Gergijev s orchestrem Marijinského divadla interpretoval slavnou Ščedrinovou "Carmen-suitu".

Gergijev se vyznamenal i jinou neobvyklou interpretací – provedením "Rozverných častušek" Ščedrina v čistě jazzovém formátu a v tempu *prestissimo*, což přeměnilo sólové nástroje na glissando. A ve finále spolu se sborem, orchestrem a půl tuctem sólistů Marijinského divadla předvedl údernou apoteózu oslavenci "Chvála dobra" z opery "Vánoční pohádka" - pod vyzvánění zvonů a odbíjení orloje.

19. a 20. prosince Valerij Gergijev a Mnichovský filharmonický orchestr uskutečnili svá závěrečná vystoupení v roce 2017. Tyto koncerty absolvovali v rámci oslav jubilea skladatele Rodiona Ščedrina, který 16. prosince oslavil 85 výročí svého narození.

Marijinské divadlo k výročí představilo opery "Vánoční pohádka" a "Levák", balety "Carmen suite" a "Anna Karenina".

Od 2. do 18. prosince 2017 ve 12 městech Ruské federace proběhl všeruský hudební festival "Zapečetěný anděl", věnovaná významnému výročí skladatele.

Klavírní a orchestrální hudba, komorní díla, skladby pro sbor z pera Rodiona Ščedrina zazněly na koncertech v Nižním Novgorodu, Petrohradu, Vladivostoku, Borovsku, Kaluze, Krasnojarsku, Orenburgu, Saratovu, Surgutu, Tule a Ulan-Ude.

Skončil festival v Moskvě ve dnech oslav skladatelova jubilea, a to 14. prosince, kdy v Moskevské konzervatoři proběhla mezinárodní vědecká konference "Rodion Ščedrin: 70 let v hudbě".

V rámci programu filharmonie Gasteig v Mnichově zazněla opera Rodiona Ščedrina "Okouzlený poutník". Vokální party zazpívali sólisté operní skupiny Marijinského divadla — Sergej Alexaškin, Andrej Popov, Jekatěrina Sergejevová za účasti sboru filharmonie v Mnichově pod vedením Andrese Hermanna. Za dirigentským pultíkem stál Valerij Gergijev.

V Malém sále Moskevské konzervatoře na ukončení Všeruského festivalu k výročí Rodiona Ščedrina, nazvaného "Zapečetěný anděl" se konala světová premiéra nového sborového díla Ščedrina "Ruská přísloví pro sbor", věnovaného dirigentu Alexandru Solovjovovi a Komornímu sboru Moskevské konzervatoře. Sborový part byl napsán na text dvou přísloví "Sladký budeš – rozklovnou tě, hořký budeš – poplivou tě" a "Před bohem jsem nezhřešil, před carem – neprovinil se". Podle slov Rodiona Ščedrina tento sborový cyklus přísloví zřejmě bude mít pokračování.

V tomto koncertu účinkoval i dětský sbor "Nachové plachty", a to se skladbou "Nachová plachta" na slova Alexandra Grina, kterou napsal R. Ščedrin speciálně pro tento sbor. Sbor "Nachové plachty" existuje v moskevské dětské hudební škole č. 68, která nese jméno Rodiona Ščedrina.

Zkušený profesionální tým učitelů školy v ní realizuje vzdělávací programy doplňkového uměleckého vzdělávání dětí a mladistvých dle druhů hudebního umění.

Na podzim roku 1995 se ve škole konalo nezapomenutelné setkání s vynikajícím skladatelem a veřejným činitelem Rodionem Ščedrinem, na kterém skladatel vyprávěl o sobě, svých tvůrčích plánech a dal souhlas s pojmenováním školy jeho jménem.

V průběhu řady let poskytovali Ščedrin a Plisecká škole velkou tvůrčí a odbornou pomoc. Systematicky navštěvovali školu, žákovské koncerty, které se vždy konají v srdečném ovzduší, s velkým citovým vzepětím a stávají se nezapomenutelnou událostí v životě celého tvůrčího týmu, a pro děti – zejména. Škole byly darovány hudební nástroje a knihovna rodiny Ščedrinů, která má nevyčíslitelnou hodnotu a zahrnuje asi 900 výtisků hudebnin a knih. To vše je umístěno v muzeu školy, přístupném pro všechny zájemce. V muzeu se konají exkurze žáků a rodičů, pořádají besedy, přednášky a poslech nahrávek děl Rodiona Ščedrína.

S obrovskou vynalézavostí Ščedrin uměl včleňovat ruské prvky do svého hudebního jazyka, dosahoval znovuzrození sticher, modliteb, častušek, pasteveckých melodií, hlahol zvonů, sténání oplakáváček, hudbu cirkusů, drnkání balalajky, cikánské písně, aplikace z Čajkovského a tak dále, V téže době je celá aura jeho děl typicky moderní: je v nich ostrost disonančních zvukových spojení, využití prostoru hudební scény, metoda koláže, velmi rozmanitá artikulace a inovativní způsoby hry na všech nástrojích.

Ščedrinova hudba je nabitá tou sluneční životní silou, kterou v mnoha ohledech neposkytlo lidem umění 20. století. Proto je tak velký lidský ohlas po celém světě na jeho "hudební obět". I když celý život kráčí Rodion Ščedrin svou vlastní cestou, získal pevnou pozici v samotném centru hudební kultury, a podle slov Ralph Waldo Emersona "hrdina je ten, kdo stojí nehybně v centru".

3 Klavírní hudba Rodiona Ščedrína

Není náhoda, že z mnoha nástrojů, které jsou dnes v hudbě používány, zvláštní pozornost skladatele upoutal právě klavír. A není to jen proto, že on sám je vynikající pianista, dokonale ovládající techniku hry na tomto univerzálním nástroji. Klavír v co největší míře naplňuje symfonický způsob myšlení skladatele, jelikož jen on, vedle orchestru, dokáže plně vyjádřit ostrost kontrastů mnoho rozměrných hudebních obrazů, které vznikají díky složitému propletení samostatných hlasů. Klavír zaujal Ščedrína hlavně jako **polyfonní** nástroj, který je schopen plnohodnotně a plasticky představit nejrůznější svéráz kontrapunktu. Proto je v jeho klavírní tvorbě tak velká úloha polyfonních skladeb, spojených do docela dlouhých cyklů.

Spolu s tím Ščedrin nahlíží na klavír, jako na **symfonický** nástroj, který je schopen "soutěžit" s orchestrem. To předurčilo velkou roli klavírního koncertu — ověřeného žánru, poskytujícího koncertujícímu pianistovi sólo, šanci obstát ve srovnání s početným kolektivem hudebníků.

Níže se pokusím o rozbor některých stěžejních skladatelových klavírních děl.

3.1 “Sešit pro mládež”

V roce 1981 Rodion Ščedrin napsal **“Sešit pro mládež”**. Je to 15 skladeb pro klavír, které poprvé představil publiku osobně 22. března 1982 v Moskvě.

Sestava miniatur se ukázala být mnohem významnější, než byl původně deklarovaný autorem úkol: v tradičním, "nepřipraveném" klavíru skladatel vystihl nové možnosti smyslu a jazyka této v druhé polovině 20. století těžké se rozvíjející odnože hudby.

Ščedrin též sledoval i jiný cíl — poskytnout mladým pianistům příležitost vstřebávat novou notaci. V tomto díle se pro Ščedrina překvapivě organicky sešly vnější podněty a vnitřní touhy. Zakázku dostal od rakouského vydavatelství "Universal Edition". O svých vnitřních okolnostech, které napomohly věnovat se psaní, Ščedrin vypráví takto: "Tohle je stará myšlenka. S konečnou platností uzrálá, když jsem v létě roku 1981 trávil dovolenou v Suchumi. <...> Nade mnou, jeden po druhém, žili dva kluci. Oba se pilně věnovali hře na klavír a repertoár měli oba úplně stejný. To mě zároveň štválo a jaksi stimulovalo k práci. U nás v dílech tohoto druhu převládají rozšířené syžety typu "Pionýři na rozcvičce", "Pochod", "Ukolébavka". Zachtělo se mi zavést do toho témata, která se tehdy v literatuře pro mládež nevyskytovala: " Znamennyj raspev" (staroruské bohoslužební zpěvy), "Ruské zvony", "Vesnická oplakávačka", "Petrovskij kant" (druh mnohohlasé námořnické písně), chtěl jsem vytvořit cyklus na bázi materiálu, jenž je charakteristický pro naši vlast. Také jsem se snažil dostatečně taktně a opatrně uvést mladé klavíristy do kurzu moderní notace. Věci se mají tak, že jsem opakovaně dostával dopisy ohledně některých čísel "Polyfonického sešitu", které jsou zaznamenány bez taktových čar, se spojením osminových a půlových not do jednoho trámce a tak dále. Tyto upřímné dopisy obsahovaly nechápavé otázky, a tak jsem si pomyslel, že by se mladí muži a dívky mohli o něco dříve přiučit moderní notací. Ať si pokládají podobné otázky na začátku své cesty".¹¹

11 Sovetská hudba, 1983,č.1, s. 25-26

Vzhledem k tomu, že dílo bylo adresováno začínajícím hudebním adeptům a mělo poměrně nekomplikovaný notový zápis, může Ščedrinův "Sešit" na první pohled vyvolat dojem, že jde o dost jednoduchou hudbu. Tento klamavý dojem dokázal zmást i samotného autora, o čemž svědčí jim navržený podtitulek názvu: "Sbírka jednoduchých skladeb". Ale následně, když se dílo nahrávalo na desku, Ščedrin zjistil, že hned napoprvé se jeho interpretace nezdařila a musel usilovně cvičit. Načež podtitulek stáhl.

Záměr cyklu byl veden myšlenkou širšího seznámení začínajících hudebníků s moderním hudebním jazykem. Skladatel přesvědčivě dokazuje, že tento jazyk jde dobře dohromady s uměleckými úkoly ruské hudby a představuje ve svých miniaturách úkoly nové, dříve se nevyskytující v oblasti dětských děl. Všechny jsou spojeny s historií Ruska, s jeho jedinečnou hudební kulturou. Tak vyznívají skladby, nastiňující zvukové obrazy staroruských bohoslužebných zpěvů, petrovských vícehlasých námořnických písní, vyzvánění zvonů. Historickými předchůdci tohoto cyklu lze považovat "Album pro mládež" od R. Schumanna (1848), "Dětské album" P.I. Čajkovského (1878), "Dětskou hudbu" od S. S. Prokofjeva (1935) a "Mikrokosmos" od B. Bartóka (1930).

V "Sešitu" jsou zastoupeny následující skupiny skladeb:

1. Obrázky lidového života, obřady a tradice: "Znamennyj raspev", "Vesnická oplakávačka", "Ruské zvony", "Petrovskij kant", "Sbor"
2. Svět dětství, skladby s příběhem: "Pronásledování", "Rozhovory";
3. Hudební umění:
 - a) teoretický základ — harmonie, kontrapunkt, techniky, žánry: "Arpeggio", "Tercie", "Přeměny akordu", "Rozhovory", "Dvanáct not", "Etuda v la", "Sbor",
 - b) "hra na styl": "Hrajeme hudbu Rossiniho".

Základem kompoziční logiky celku je princip kontrastního střídání obrazů, který podmínil zvolení autorem široké škály výrazových prostředků hudebního jazyka. Spolu s tím skladatel se nesoustředil pouze na jeden typ kontrastu, což mu umožnilo rozvinout ve zmíněném díle svéráznou mini encyklopedii hudebně-technických postupů.

Miniatury kontrastují mezi sebou:

- co do rytmu — mimo-taktový systém ("Rozhovory", "Znamennyj raspev"), poměrně volný metrum ("Vesnická oplakávačka"), takto-metrický systém;

- co do struktury — lineární ("Arpeggio ", "Rozhovory", " Vesnická oplakávačka "), akordní ("Sbor", "Přeměny akordu", "Petrovskij kant"), polyfonická ("Znamennyj raspev ", "Oslavná", "Dvanáct not").

- co do dynamiky — výrazné s mocnými kulminacemi – finály ("Hrajeme hudbu Rossiniho", "Fanfáry", "Ruské zvony", "Petrovskij kant", "Etuda v la"), ztlumené s "mizíciemi" koncovkami ("Sbor", "Tercie", "Přeměny akordu", " Znamennyj raspev ");

- co do intonační přírody tematiky cyklus zahrnuje skladby: instrumentální ("Tercie", "Přeměny akordu", "Etuda v la", napodobování zvuku loutny ("Arpeggio"), trubky ("Fanfáry"), zvonů ("Ruské zvony")), zpívané s mluveným slovem ("Znamennyj raspev", "Rozhovory", "Hrajeme hudbu Rossiniho", "Petrovskij kant", " Vesnická oplakávačka ", "Sbor", "Oslavná");

S kontrastem se setkáváme i uvnitř skladeb — v tematice ("Hrajeme hudbu Rossiniho"), faktuře a artikulaci ("Tercie" — znělé staccato roztroušených v registrech tercií v kombinaci s tlumeným legato v úzkém rozmezí.)

Z dramaturgického hlediska klíčovými v cyklu jsou skladby č.3 "Hrajeme hudbu Rossiniho" a č.11 "Ruské zvony". Zejména první z uvedených představuje hudebně-divadelní scénu s předvedením typických intonací belcanto, zapsaných ve dvoudobé kompozici, obsahující vstupní zpívanou deklamací pompézní árie. A druhá demonstruje průběžný dynamický růst zvučnosti, která napodobuje ruské zvony, a vyúsťuje v mohutné vyzvánění.

V cyklu "Sešit" se Rodion Ščedrin obrací na moderní principy zvukové organizace. Jedná se o techniku centra. Například, v miniatuře "Etuda v la" jako tonální centrum je vybrán zadaný zvuk, a ve skladbách "Sbor" a "Přeměny akordu" se ústředním prvkem stává souznění.

V historii žánru klavírního cyklu pro děti a mládež se jedinečnost "Sešitu" projevuje v svérázném autorském znázornění řady obrazů ruského lidového umění, ruské sborové kultury, které jsou propojeny s uplatňováním zásad moderní notace, serialismu a aleatoriky.

Skladby, které lze nazvat "obrazy ruské dávné historie", jsou protkány folklorními intonacemi, podtrhujícími ruskou vokální výraznost.

Kantilénový původ hudebního stylu a obrácení se na žánrové svéráz kantu (z lat. cantus), pláče, zpěvu, operní árie si vyžádaly výběr provádění vhodných forem ve skladbách: "Rozhovory" (průběžná), "Hrajeme hudbu Rossiniho" (árie s deklamací), "Znamennyj raspev" (strofická), "Oslavná", "Vesnická oplakávačka" (písňová variantní).

Uměleckou originalitu skladeb „Sešitů“ je vhodné se představit pomocí tabulky, v níž se jasně zračí rozmanitost upravovaných autorem žánrů, forem a kompozičních technik.

Číslo skladby	Název	Žánr, technika	Forma
1	Arpeggio	«Didaktické» preludium, zaměřené na nácvik klavírní techniky uvedené v názvu skladby	Jednoduchá dvoudílná se zkrácenou reprízou
2	Znamennyj raspev	Zpěv s heterofonní vícehlasou fakturou.	Variantně-strofická (3 strofy)
3	Hrajeme hudbu Rossiniho	Stylizace bez citace	Pompézní árie třídílná s deklamačním úvodem a kódou.
4	Sbor	Ruský církevní sbor	Jednoduchá třídílná s rozvíjející se střední částí
5	Tercie	Skladba podobná etudě s technikou dvojitých not	Jednoduchá třídílná s kódou
6	Oslavná	Lidový zpěv	Písňová variantní (3 velebení zpěvy)
7	Přeměny akordu	«Didaktické» preludium, názorně demonstrující techniku minimalismu	Jednoduchá dvojperioda
8	Vesnická oplakávačka	Pláč-nářek	písňová variantní (3 zpěvy s deklamací)
9	Fanfáry	Intráda	Jednoduchá dvoudílná
10	Rozhovory	Žánrová skica v technice aleatoriky, výrazná výslovnost	Volná forma

11	Ruské zvony	Koloristická skica s imitací úderů zvonu a vyzvánění	Volná forma s dynamickým stupňováním, crescendová
12	Petrovskij kant	Kant (trojhlasá faktura)	Jednoduchá třídlíná
13	Pronásledování	Skladba instruktážního charakteru s rysy imitace, odrážející uvedenou v názvu situaci	Jednoduchá třídlíná s kódou
14	Dvanáct not	Skladba instruktážního charakteru, v níž se vokální ve své podstatě tematika demonstruje pomocí sériové techniky	Jednoduchá třídlíná s reprízou
15	Etuda v la	Instruktážně-technická skladba s rysy polyfonie a prvky tokáty.	Jednoduchá třídlíná

Nejednoduchost Ščedrinových skladeb pro mládež se projevuje postupně s pochopením jejich smyslu. Protože to není sbírka, nýbrž cyklus s počátečním preludiem „Arpeggio“ (č.1) a finálovou „Etudou v la“ (č.15), s promyšlenými kontrasty uvnitř, vyvstává přirozená otázka o společné, sjednocující myšlence díla. Zdá se, že tuto myšlenku můžeme pojmenovat hudební prostorovostí, to znamená zobrazením jakéhokoli materiálu v pojmech "daleko", "blízko", "výše", "níže", "hlouběji". A prostorovost jako samostatně platný parametr je jedním z nejnovějších (přesněji řečeno, znovu objevených) a slibných nálezů v oblasti světového hudebního jazyka. Už ztělesnění pouze jedné této myšlenky na 33 stránkách práce vnáší svěží aspekt v "myšlení u klavíru".

Ještě jeden důvod k zamyšlení nám dává živá představa, kterou poskytují skladby s čistě technologickými názvy — "Tercie", "Přeměny akordu", "Dvanáct not". Ščedrin měl v oblibě tak postupovat i dříve, jako, například, Allegro da sonáta v 1. části 1. klavírní sonáty. Seznámení se s těmito skladbami otevírá mnoho dalších, důležitějších smyslových vrstev; na povrch ale, jako název, autor vynáší to, co lze jednoduše vyjádřit slovy. Jelikož tuto skupinu skladeb je možné

přirozené porovnávat s podobnými skladbami Bartóka, osobitost toho, jak Ščedrin vnímá hudbu, působí zvláště názorně.

Vezměme si například č. 5 — "Tercie". Co vše lze vydolovat z pouhého intervalu? Skladatel dává dvě smyslově polární řady tercií, které se hrají v kontrastní artikulaci a prostoru: rozhozené v registrech zvonivé staccato a tlumené legato v úzkém rozmezí:

ukázka č. 1



ukázka č. 2

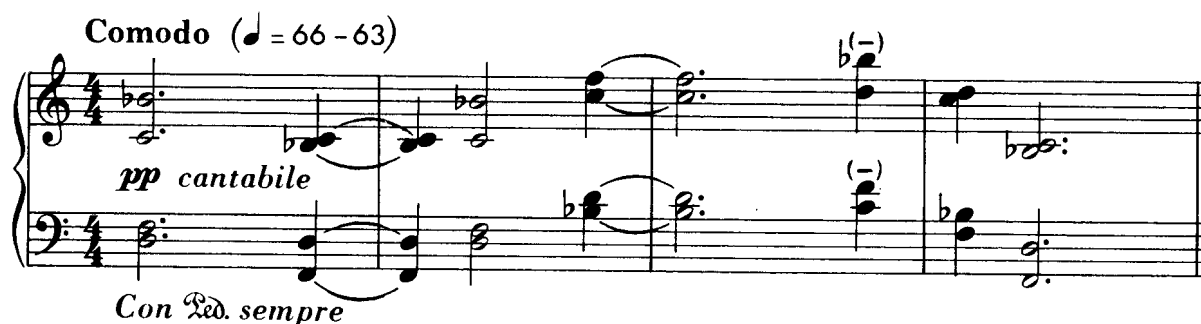


První charakter — scherzózně-herní, druhý — záhadně-tajemný (jako hádání, čarodějnictví). V scherzózní části se naplno hraje do prostoru: široký skok v t. 1, užší v t. 2. Tlumené legato se třikrát prostorově obehává během formy. Poprvé — ve středním registru (ukázka č.2). Podruhé klesá na nejnižší basy, kde plíživé tercie jsou y téměř nezřetelné. Potřetí vzniká v sopránovém registru a zahrnuje neprudkou disonanci (mírně 3 *dis-f*). S cílem znázornění polarity terciových efektů (pohyb skokem — pohyb "plíživý"), forma je vystavěna alternativně: ABABAB... Končí nečekanou "přeměnou na závěr": aktivním opakováním jedné tercie, které vyvolává nejasné asociace s "posměšným" Prokofjevovým 5. "Sarkasmem" nebo "Persefonou v pekle" Stravinského.

Č. 7 — "Přeměny akordu" — skladba, která se skládá z 38 variant jakéhosi akordu. Výškové znění je omezeno pouze na čtyři noty, b-c-d-f (v těsném sledu se nehrají ani jednou). Tradiční teorie učí, že čtyřzvučný akord má jen 3 obraty. Ščedrin však zapojuje faktor prostoru a dosahuje toho, že jich je 14! Přičemž používá ne všechny možné varianty, ale pouze ty, které potřebuje, aby to byl "pohyb ve vzduchu" jednoho diatonického disonance a aby zněly klidné déle než sekundu trvající male septimy, sexty, kvinty, kvarty, tercie. Celý efekt hry spočívá v tomto

impresionistickém obdivování různých registrových variant v podstatě stejných fonetických souznění. Harmonické varianty jsou doplněny artikulačními: legato, non legato (v závorce), důraz (v závorce). Všechny 38 variant akordů jsou hraná s pedálem, díky čemuž je jich o mnoho víc, než je zapsáno v notovém zápisu. Těsně před koncem — rozestupování současně do obou krajních registrů klavíru. Hlavní dynamická nuance — *pp*; rytmika je zaměřena na zabránění pravidelnosti a 4/4 metru (pomocí ligatury a synkop):

ukázka č. 3



Samozřejmě, že při poslechu "Přeměn akordů" okamžitě vzniká iluze vyzvánění. Ale nejsou to malebné zvony "skrz listy stromů" nebo "skrže oceán", jako u Debussyho, nýbrž tajemné zvony "skrže nic".

Obrazně je představena také dodekafonie v č. 14 — "Dvanáct not". Obsažný autorský nápad vstřebává různorodé hudební historické odlesky, které může tak či onak vyvolávat. 12-ti tónová série jako taková musí zaznít jednohlasně: objevuje se ozvěna západní monodie ale chromatický vyostřená. V průběhu skladby se ještě přidávají staří melodické ozdoby. Série se má hrát v transpozicích a 4 modech (O, I, R, RI), objevují se také transpozice modusu O, modusy RI, R, I, kanony. A to vše je vloženo do souřadnic prostoru: jako by ze soumraku a hlubin starověku přišlo (jednohlasý "zpěv" piano), ve vyvrcholení poblíž zaznělo (forte v symetrii "půlkruhů" zrcadlového kánonu) a jako by se do nekonečna vytratilo (mizení zvuku v dolních registrech).

Díky myšlence hudební prostorovosti osobité znění získaly i skladby novějších ruských témat cyklu. Č. 2 "Znamennyj raspev" je představen nejen jako mimo metrický a taktový jednohlas, oživený přilehlou chromatikou, ale i řadou intervalů, které padají hluboko dolů, na samý okraji slyšitelností. Č. 4 "Sbor" (harmonický pocházející z ruské pravoslavné modlitby) je charakteristický zobrazováním vzdálenosti: od *pp* k *mf*, pak zase k *pp* a "zmizení" na *ppp*. Stejný vývoj (přiblížení - oddalování) má také č. 6 "Oslavná": *mf-f-p-pp*. A "Petrovskému kantu"

(č. 12) je vtisknuté jiné zvukové zabarvení, odpovídající jeho podstatě. Jestliže dlouhá melodická linka skladby „Znamennyj raspev“ se mohla rozlévat uprostřed pustiny, bez lidí, modlitba zní ze vzdáleného kostela, pak kant je světská, lidská forma, pro niž je příznačná hlasitá forma zpěvu, energická jasnost rytmu, monolitnost hlasů. Právě tyto vlastnosti žánru Ščedrin záměrně připomíná, když uvádí poznámky: *f non legato, quasi Tromba*. Je třeba ocenit harmonický styl této skladby. Kant z petrovské doby patří k období ještě jen "embryonální" tonality a byl velmi omezený v akordových prostředcích. Ve Ščedrinově "Kantu" je zachován takový přírodní styl disonantní diatonické stupnice, který je velmi vhodný pro tento žánr. Je přípustné považovat ho za *druhý mezník v historii kantu*. Při tom pro organizaci celku použil skladatel jednoduchý postup posunu fráze o celé tóny nahoru: *c-d-e-fis-as-b-c*.

Zvláštní originalitou mezi "ruskými skladbami" se vyjímají č. 8 — "Vesnická oplakávačka" a č. 10 — "Rozhovory". Pro klavíristy jsou obtížné kvůli složitosti klavírní interpretace právě takového hlasového intonování. V "Oplakávačce" musíme dobře slyšet tyto vzlykající, netemperované, naturalistické nářky, abychom se pokusili reprodukovat je v půltónovém temperování. Mělo by pomoci nejjemnější zvládnutí takových artikulačních prvků jako tenuto, tenuto na ozdobě, přechod od legata ke staccatu, "dechové cézury", technice tempového rubata. Takový jednohlas na dvou stránkách ztěžka lze zařadit mezi "lehké skladby". Pokud interpret nezapojí vlastní představivost a nedokáže přečíst moderní notový záznam, "Rozhovory" se mohou zdát jako "věc o sobě"... Autor napovídá: "svobodně, ale rychle, staccato a jemným delikátním tonem celou dobu". Cituji začátek skladby:

ukázka č. 4



Lze si vzpomenout na Ščedrinovo srovnání s povídáním, které jako by slyšíme skrz zeď: slova jsou nesrozumitelné, ale mluví intonace. Pohled do partitury umožňuje zjistit, že se rozhovoru účastní lidé s hlasy různé výšky a zabarvení. Skladba obsahuje "hlavní popěvek" s opakující se zvukem. V zahajovací frázích (ukázka č. 4) "mluví" mezzo-soprán a tenor: Mezzo vyslovuje jakousi živou frázi, tenor (od *cis* v basovém klíči) odpovídá pochopením, mezzo (od *a* v houslovém klíči) zvyšuje intonaci, tenor (od *fis*) zvyšuje ji ještě více. Dále vstupuje soprán a

přidává krátké vázané motivy, baryton probírá varianty se svými odstíny a o něco déle recituje tirádu soprán, a po krátkých jednotlivých tonech konečně vloží svou frázi i jakýsi bas. S krkem jsou zaznamenány pouze dvě noty závěru, pružně obklopující okraje rozsahu.

Není zapomenuto v "Sešitech pro mládež" i na svět západní hudby. Výrazně se to projevilo v č. 3 — "Hrajeme hudbu Rossiniho", kde styl nádherného "miláčka Evropy" je převzat s takovou přesností, která vyvolává podezření, zda to není citát...Ale ne: Ščedrin osobně prezentuje nejprve recitativ secco s akordovou podporou, a pak sleduje bravurní árie v E-dur v tempu allegro na 4/4, s téměř taneční kódou. Právě o této skladbě a jejím prototypu nacházíme u Ščedrína poměrně rozsáhlou úvahu: "Rossini je jedním z mých nejoblíbenějších skladatelů. <...> Od Rossiniho přímé linky vedou jak k Dargomyžskému, tak i k Musorgskému. Mám na mysli hudebně intonovanou řeč: v podstatě, on stojí u její počátku. Není divu, že ho tak miloval v Rusku. Mimochodem, Rossini se vždy obracel ve svém operním díle na velkou literaturu — psal na témata Shakespeare, Voltaire, Beaumarchaise, Waltera Scotta, Perrose...<...> a kromě toho byl to krásný člověk, bez stínu závidi. Takový Anti-Salieri... Poctou lásce k Rossinimu a k celému jeho hudebnímu světu se stala tato malá skladba. Není v ní ani jedna citace. Je to jen "napodobenina" Rossiniho hudby s typickými hudebními prvky — charakteristické crescendo, staccato s důrazem, s ozdobou na první době... Hommage Rossini, jak mu říkají Francouzi. Psal jsem tuto skladbu s velkým potěšením, konečně, celé album se psalo snadno".¹²

Autorova spokojenost má vlastnost ovlivňovat vnímání jak interpretů, tak i posluchačů. Pařížské trio "Čajkovskij" požádalo Ščedrína, aby pro ně upravil efektní přídavek. Tak se objevily "Tři veselé skladby" pro housle, violoncello a klavír, kam patří 2 skladby z "Sešitů pro mládež" — "Rozhovory" a "Hrajeme hudbu Rossiniho" a raná klavírní "Humoreska". Potěšené publikum nešetří potleskem.

12 Sovětská hudba, 1983, č. 1, s. 26

3.2 „24 preludia a fugy”

"Styl Rodiona Ščedrina se vyznačuje téměř totální polyfonií. Skladatel ovládá všechna tajemství kanonického psaní, historických variací na basso ostinato, bachovských skladeb, lidového mnohohlasého zpěvu, variančního provádění a transformace témat. On sám stvořil druh polyfonické látky, spletené z mnoha sémantických motivů," napsala o něm G. Alfejevskaja.

Polyfonie je pro Ščedrina přirozeným způsobem myšlení. Veškerou jeho tvorbu lze považovat za příklad důsledně kontrapunktního stylu. Polyfonní techniky prezentace a rozvoj hudebního materiálu tvoří základ každého díla skladatele, vykonávají v nich důležitou roli tvoření hudební formy.

Vznik cyklu "24 preludia a fugy" byl způsoben nejen velkým zájmem Ščedrina k tvorbě Bacha a mistrů polyfonistů předbachovského období, ale celým historickým procesem vývoje světové hudební kultury. Na přelomu 19. – 20. století se výrazně zvyšuje role polyfonie jako prostředku rozvoje tematického materiálu v žánru symfonie, koncertu, sonáty. Polyfonní techniky rozvoje se často stávají hlavními v dílech ruských a zahraničních skladatelů, kteří se obracejí k čistě polyfonním formám.

Konečně, Hindemith, Šostakovič a později také Ščedrin vytvářejí celé sbírky preludií a fug. Na rozdíl od Bacha, který své mikrocykly budoval podle chromatické stupnice, Šostakovič a Ščedrin raději využívali princip výstavby dle kvintového kruhu. Sborník "24 preludia a fugy" Ščedrina se skládá ze dvou svazků. První je napsán v křížkové tonalitě v roce 1965, druhý v – mollové s bé v roce 1970.

V Ščedrinově mikrocyklu (preludium – fuga) preludiu patří role přede hry k fuze. Při pokračování bachovských tradic ve vztahu k improvizovanosti preludií, jejich stručnosti a nesamostatnosti, Ščedrin, podobně jako Šostakovič, vstřebává i zkušenosti ruských skladatelů – polyfoniků (Tanějeva a Glazunova), kteří zavedli do základu cyklu monotematický princip (poprvé tento princip byl použit v polyfonních cyklech F.Liszta a C.Franka). Ale, na rozdíl od Šostakoviče, jsou Ščedrinova preludia mnohem lakoničtější, převládá v nich improvizací složka (zejména v preludiích druhého svazku), a to zesiluje kontrast s fugou a spojuje části cyklu.

Ščedrin uskutečnil významný posun v žánru fugy. Aktivní dynamika a kontrast dramaturgie, které jsou zdrojem pohybu a vývoje jeho hudby, nemohly nemít vliv na fugy, kterým patří jedno z předních míst v jeho tvorbě.

A navíc, intonační vývoj hudební látky, jenž se stál jasným stylistickým příznakem Ščedrinovy tvorby, nejen že pronikl do malých imitačních forem (kanony, kanonické sekvence), v nichž často zůstává pouze princip formy při plné intonační svobodě, ale také podmínil mnohé zvláštnosti použití skladatelem systému pohyblivých kontrapunktů.

Ščedrin s velkým mistrovstvím využívá všechny techniky kontrapunktu klasické polyfonie – dvojité kontrapunkt, horizontální posuny, různé druhy transformace hudebního tématu (inverze, augmentace, diminuce, račí postup atd), které avšak autor upravuje po svém.

Nejdůležitějším rysem fug cyklu je převaha zákonů čisté lineárnosti. Polyfonie v Ščedrinově opusu představuje volné spojení několika samostatných melodických linek. Skladatel odmítá povinné harmonické schéma, což umožňuje hlasům svobodně se rozvíjet. Tato skutečnost má přímý vliv nejen na tonální logiku a vlastnosti faktury apod., ale i na melodickou linku díla, který ve většině případů nejen že nepředpokládá obvyklou harmonizaci, nýbrž jakoby jí odporuje.

Je třeba poukázat na obohacení Ščedrinovy polyfonie homofonními metodami, díky nimž volně vkládá do svých polyfonních skladeb celé akordové komplexy pro zesílení zvuku, vytváří velké dramatické napětí, a to zejména v kulminačních bodech.

Dojem mimořádné inovace, která vzniká při poslechu Ščedrinových fug, do značné míry závisí na svérázu jejich tonického uspořádání, které je zase určované skladatelovým výkladem polyfonie, obdobným s principy předbachovské polyfonie. V jeho fugách častěji fungují zákony čisté lineárnosti, a ne lineárně-harmonického myšlení, protože ve fuze je podle Ščedrina důležitější horizontální linie, nikoliv vertikální.

"24 preludia a fugy" je velkou a důležitou tvůrčí prací Rodiona Ščedrina. Tím, že v moderních podmínkách rozvíjí tradice klasické západoevropské a ruské polyfonie, naplňuje skladatel svá díla novým obsahem, obrazuje emoce a rytmy života kolem nás, jeho zářivé kontrasty a aktivní dynamiku. Není to kopie bachovských kompozicí. V preludiích a fugách Rodiona Ščedrina se plně zračí bohatství tvůrčí individuality umělce 20. století. Je to vidět i ve dvou skladbách sborníku, které dále podrobují detailnější analýze.

3.2.1 Preludium a fuga C-dur (č. 1)

Johann Sebastian Bach začíná svůj cyklus preludií a fug skladbou sborového typu s hudbou, naplněnou vysokou poezií a klidem, Dmitrij Šostakovič, který věnoval paměti J.S.Bacha "24 preludií a fugy", otevírá cyklus rovněž sborovou preludií, přičemž hudbou a náladou se to podobá bachovské skladbě.

Rodion Ščedrin se vydal zcela jinou cestou. Již první zvuky jeho preludia C-dur — předtaktový skok z "ostré" malé sekundy na nónu dolu současně s náhlou dynamickou změnou ihned napíná sluch a upoutává pozornost.

Skladatel od prvního taktu vtahuje posluchače do světa ostrých disonančních souzvuků, charakteristických pro hudbu naší doby. Polyfonická faktura, dynamické kontrasty s energickými důrazy na nepřízvučné doby, hra bez použití pedálu (*senza Pedale*) - tím vším Ščedrin předvídá další stylové zaměření cyklu. Preludium nese charakter vstupu k rozvíjející se v fuze akci — zářivé a úchvatné, a je ztvárněna velmi stručně. Každá ze tří částí preludia představuje pětiktovou strukturu. V první, po krátkém, ale důrazném vstupu (již zmíněného skoku na nónu), mezi horními a dolními hlasy vzniká jakési halekání skupin ostře znějících sekund:



ukázka č. 5

Uzavírá se tento oddíl skoky na nonu v obou hlasech. Oni jako zrcadlové opakují motiv introdukce. *Intonace* sekundy a nóny jsou velmi důležité pro daný mikrocyklus. Právě oni jsou zdrojem dalšího vývoje preludia a fugy.

Ve střední části (takty 6-10) prochází imitační vývoj nového — stupnicového motivu: vrchní hlas vstupuje do tóniny D dur, spodní — do F-dur. Nicméně podobná polytonální kombinace až do konce této části preludia není uchována. O něco později v hudební látce se znovu objevují skupiny sekund. Celkově se střední část vyznačuje energickým charakterem, jasným rytmickým vzorem šestnáctinových běhů hraných forte a marcato.

V repríze (takty 11–15) k tiše zvonícím sekundám se připojuje výrazná melodie basového hlasu hustého violoncellového odstínu. Stejný skok na nónu ji odděluje od krátkého závěru (takty 16-17), kde se znovu potkávají skupiny sekund a široké intervalové skoky.

Mezi preludiem a tříhlasovou fugou nejsou žádné výrazné kontrasty. Fuga, komponovaná ve stejném tempu, je vnímána jako pokračování preludia, a to nejen z emocionálního hlediska (zde jsou stejné neočekávané kontrasty v rytmu, dynamice, stejný pocit napjatého očekávání a jisté nevyváženosti), ale i z intonačního.

Téma fugy je zase postaveno na intonacích sekundy a nóny, nicméně zde tyto intervaly jsou uvedeny v melodickém podání:

ukázka č. 6



Je třeba věnovat pozornost formě tématu. Periodická struktura ji odlišuje od klasických vzorů polyfonní hudby. Pro Ščedrina se taková struktura stává typickou: mnoho témat sborníku mají podobnou strukturu. Zřejmě to není náhoda, protože v základě tématu leží jeden složitě rytmizovaný motiv. Nutnost jeho opakování je způsobena snahou pomoci jejímu lepšímu vnímání posluchačem. A možnost výskytu v takových případech jednotvárnosti je překonávána tvorbou variant, spojujícím motivy v jednotný celek.

Tematem fugy je volné sekvenční uvádění tematického základu (jednotaktní), které obsahuje dva různorodé prvky. Tato sekvence je nepřesná. Při zachování rytmu obměňuje se melodický vzorec. Volné zacházení s motivem je pozorováno ve větší části fug ve sborníku.

Je to významný stylistický příznak polyfonní hudby Ščedrina. Skladatel často přistupuje k dramaturgickému vývoji tématu, již v expozici. Takže v analyzované fuze již odpověď (takty 5-8) se liší od původní varianty tématu. Sekundový interval se tady mění na kvintu, která se jeví nejvíce přesvědčivou a vhodnou pro návrat do tóniny C dur (viz takt 8), což zachovává tonální

jednotu expozice. Samotné téma, i když intonačně není jednoduché (s klikatou melodickou linií, se spoustou skoků a chromatismu), ale tonálně je velmi určité.

Tónina C dur je tady dost jasná, charakter dokončenosti a stálosti tonality spočívá na vlastnostech melodické linie, která vzniká na přízvučných dobách taktů. Tato melodická linka, která tvoří uzavřený cyklus – postupný pohyb od I stupně k VI a návrat k tónice přes citlivý tón tvoří základ tématu, přidávající mu tonální stabilitu a jistotu.

Mimochodem, takový způsob nastavení tonality v intonačně složitých tématech je velmi typický pro Šchedrinovy fugy. Celá řada témat sborníku obsahuje skryté hlasové linky. A skrytý hlas, jak již bylo uvedeno výše, představuje postupný pohyb, který zahrnuje základní tony toniky. Je jakoby osou tématu a díky svému metrickému postavení (přízvučné doby) a rytmu (půlové) vyniká ve srovnání s chromatikou hodnot šestnáctinových. Poslední mají význam kontrastní "nástavby" nad diatonikou.

Struktura fugy je mimořádně jasná a souměrná. Tři uvedení tématu tvoří expozici (takty 1-12), v níž, jako v celé fuze, chybí mezivěty. Velmi stručná protivěta odstiňuje a doplňuje téma: je to krátký motiv ze tří opakujících se tonů, které jí dodává větší výraznost. Druhá protivěta, při zachování stejného rytmu, vykresluje obrysy různých trojzvuků (nebo jejich obrátů) v prostředním hlasu: durového, mollového, zmenšeného a zvětšeného. Basový hlas přebírá melodickou linku protivěty, jenž jako by přechází z jednoho registru do druhého. Ale je to velmi volná imitace. Prakticky v basu vzniká třetí varianta trojzvukového motivu, v němž slyšíme nony z hlavního tématu.

V provedení (takty 13-24) téma se objevuje třikrát (od *Dis* v basovém hlasu, od *F* ve středním a od *Gis* v horních hlasech). Zde dochází k dalšímu, volnějšimu rozvoji tématu, zahájenému v expozici. Změny, které ovlivňují každý původní motiv tématu a zejména intervalový poměr mezi nimi, zbavují téma toho tonálního centra, a tedy i té tonální jistoty, která pro ni byla příznačná v expoziční části. Takže z tonálního hlediska je provedení tonálně nestabilní.

Vice vyvinutý je také kontrapunkt k tématu. Jedná se o volnou imitaci ve dvou hlasech, založenou na velmi pohyblivých závěrečných intonacích tématu.

Před samotnou strettou objeví se znovu skoupý akordový motiv v koncentrovaném těsném podání, jako predikce k závěru. Stretta je stlačena do šesti taktů, ale zní neobvykle nasycené a plní roli vyvrcholení celé fugy.

Tento dojem podporuje těsna tématu (*stretto*) - uvádění tématu ve třech hlasech, který zahrnuje dolní a střední registry klavíru. Výsledný charakter těsny (*stretta*) se projevuje také v návratu k hlavní tónině C-dur, což je velmi důležité po tonálně-nestabilním provedení. Zajímavé je, že intervalový poměr hlasů těsny (v tercii a sextě) není zcela obvyklé pro závěrečnou část. Nicméně polytonalita v těsne nevzniká, protože krajní hlasy tvoří mohutné tonální jádro těsny a podrobují si méně slyšitelný a tonálně neurčitý střední hlas. Kromě toho, role tohoto provedení tématu od zvuku *E* se ukazuje být velmi důležitá, neboť umožňuje jasně ukázat stupnice – dur, nikoli moll.

Fugu zakončují dva masivně znějící akordy. Je to jakoby harmonická syntéza hlavních motivu preludia a fугy – sekundy a nóny, procházejících přes celý cyklus.

3.2.2 Preludium a fuga D-dur (č. 5)

Preludium je komponováno jako volná improvizace, hraná v tempu *rubato* bez určitého metru.

Ve klavírní faktuře převažuje jednohlasý výklad. A jen občas rychlé figurace jsou přerušovány krátkými, suchými akordy, z povahy zvuku připomínajícími *pizzicato* smyčcových nástrojů:

ukázka č. 7



Na tuto vlastnost ukazuje také autorská poznámka— *quasi pizzicato sempre*. Obecně vzato, instrumentální (houslový) charakter tohoto preludia s jejím jednohlasem, které střídají široce rozložené akordy s "prázdnými" kvintami, je zřejmý. Tento typ preludia, podobný houslovým kadencím, se v Ščedrinově sborníku objeví ještě nejednou, zejména v jeho druhé části.

Nicméně v tomto preludiu se vešla improvizální faktura do rámu jasné struktury. Je rozdělena na čtyři podobné dvoutakty. Každý z nich končí zastavením na dlouhém tónu. Ten je vnímán jako nádech před novou, ještě delší a rozšířenější svým rozsahem pasáží. Vzniká pocit, jako by pianista "rozcvičuje" prsty a jakoby si zkouší tóninu, načež okamžitě bez přerušení přechází k interpretaci hlavní části tohoto mikrocyklu, to je fугy.

Fuga následuje attacca za preludiem, s níž je přímo spojena zvukem základního tónu "d". Taktěž z něho, ale v jiné oktávě, začíná téma fugy, která určuje náladu celé skladby, plné skotačení, humoru a rozvernosti. Od začátku téma zní uštěpačně a dokonce drze. Mimochodem, i zde se skladatel obrátil ke stejnému originálnímu hudebnímu prostředku, který již použil ve své klavírní skladbě "Humoreska", která nečekaně končí v jiné tónině (poslední její akord se náhle posouvá z Des-dur do es-moll).

Stejně záměrné "minutí" požadované tóniny slyšíme i v tématu fugy D-dur. Poté, co se v celém jejím průběhu neustále "hrají" zvuky tonického kvintakordu, na konci se objeví stoupající pasáž, jasně směřující k základní tónině.

Tato pasáž jako by se nemůže zastavit, "přelétne" základní ton a trefuje Dis. Tento ton zní "nejapně" a nečekaně zejména proto, že je kulminační a vyniká nejen melodicky jako nejvyšší zvuk, ale i dynamicky (*sf*). K tomuto zvuku přitahuje pozornost také crescendo (v dosud dynamický rovné témě) "rozjezd" dvaatřicítek, jakoby nečekaných v klidné témě. Ale autor se jako by vzpamatoval, a okamžitě opravuje své "faux pas". Náhlým skokem dolů a rozšířenou oktávou přece jen přivádí téma k základní tónině:

ukázka č. 8

Sostenuto (♩ = 80)

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system is marked "Sostenuto (♩ = 80)" and "sf marc.". It features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a few notes. The second system continues the melodic line with a crescendo leading to a sharp dynamic change. The third system shows a dynamic shift from "sf" to "p" and back to "sf marc." with a descending melodic line in the right hand and a bass line with a few notes.

Zde samozřejmě může vzniknout otázka, proč autor zapsal tento kulminační a zároveň nejvíce disonantní zvuk jako *Dis*, ne *Es*, což by podle základních pravidel bylo samozřejmě správnější (tím spíš, že tento zvuk, i když přes oktávu, "přechází" v toniku *D*).

Pak by se mohl považovat za alternovaný horní úvodní tón, nebo jako II snížený stupeň, která by měla vnášet do tématu takový kontrast. Ale zdá se, že autor v tomto případě má určitě pravdu. Ton *Dis* opravdu je v ostrém kontrastu s celým předchozím děním, protože patří do předcházející celotónové stupnice, a tudíž vychází za rámec diatoniky, stává se její protikladem. Proto, opíraje se o fonetické vnímání toho zvuku jako kontrastního celému tématu, skladatel zdůrazňuje jeho celotónový původ, a zapisuje se jako *Dis*.

Z hlediska poslechovosti je tento druh intonace zcela oprávněný, zatímco v jiných podmínkách mohla být naprosto mylná. A smysl zavedení tohoto zvuku, jenž je cizí diatonickému tématu, je, jak bylo řečeno výše, v záměrném "minutí" do toniky, po kterém je "chyba" okamžitě napravena a téma končí na "d". Právě tento humoristický efekt přidává tématu zvláštní charakter, výraznost a jedinečnost.

Mimochodem, princip notace, založený na fonickém vnímání zvuků, akordů, tonalit, vyskytuje se dlouho a u mnoha skladatelů. Kromě toho, mnoho hudebníků, včetně Šchedrina, pociťuje enharmonické stejné zvuky jako zcela odlišné, bez ohledu na temperované ladění klavíru. To je třeba mít na paměti ve všech ostatních případech, podobné, "sporné" notace.

Rozverný, neklidný charakter tématu je určován prudkými skoky na začátku a na konci, a také ozdobami (mordent), které narušují vyrovnaný, rytmický puls tématu.

V tomto mikrocyklu se autor také stará o spojení preludia a fugy. Jsou patrné již v samotném tématu fugy. Jeho ozdoby do určité míry jsou odezvou ozdob preludia. V obou případech vnáší ostrost a jakousi spěch a zmatek. A rychlá pasáž dvaatřicetin v tématu připomíná improvizální figurace preludia, která se podporuje a vyvíjí se v protivětách. Postupně se zrychluje rovněž rytmická pulzace fugy, což vede ke zvýšené improvizaci. V codě běhy dvaatřicítek se stávají téměř kontinuální.

Ale při tom struktura fugy udržuje své jasné obrysy, obvyklé pro tuto zavedenou formu. Kompozice fugy je následující: v expozici (takty 1–15) zní tři uvedení témat, rozprostírající se v tradičních poměrech toniky a dominanty. Provedení (takty 16–32) velikostně se přibližně rovná expozici. Mezivěta mezi nimi není, provedení se přímo navazuje na expozici. V provedení téma

se taky opakuje třikrát: v tóninách fis-moll, h-moll a e-moll. Zajímavý je samotný způsob změny harmonického zbarvení tématu. Vždyť již v expozici v tématu se obehrávají a postupně se střídají dvě tercie — durová a mollová. Spolu s tím nejsou si rovní, protože v expozičních uvedeních tématu se mollová tercie objevuje pouze v ozdobách, proto je sotva slyšitelná. Na durové tercie se pořad zastavuje čili na je soustředěna pozornost posluchačů.

V provedení ale všechno se děje opačně, proto téma zde nabývá mollové zbarvení. Je třeba říci, že Ščedrin se nezřídka obrací k takové hře světla a stínu, střídá durovou a mollovou tercií i v tématech svých fug.

Různého zbarvení tématu skladatel dosahuje i cestou použití netradičních Iv (index verticalis). V této fuze (stejně jako u některých jiných) dvojitý kontrapunkt slouží jako prostředek variantního rozvoje, který dává jiný charakter tematické skladby, jiný barevný odstín. Tak dvě uvedení tématu v provedení se dvěma protivěťami (takty 16–20 и 21—25) jsou odvozená z posledního provedení tématu v expozici (takty 11—15).

Repríza fugy D dur maximálně zkoncentrovaná (jen deset taktů), ale to je kompenzováno větší hustotou faktury a napínavým charakterem zvuku, který vzniká v důsledku těsného (stretto) uvádění téma. Repríza fugy začíná tříhlasou těsnou (viz takty 32-37), ale ve středním hlase téma je přetrženo po prvním taktu. Celá se uvádí jen v dolním a horních hlasech v kvintovém intervalu. To umožňuje zpevnit základní tonalitu. A jen falešný vstup tématu ve středním hlase od *gis*, dává zostřené a nestabilní znění. Ale *gis* není v rozporu se základní tóninou. Pokud se podíváme na poslední akord fugy, pak se ukáže, že je zde představen trojzvukem právě s přidáním *gis*. Vznik tohoto zvuku v repríze není v rozporu s její celkovým tonálním laděním, ale naopak, připravuje závěrečnou toniku.

V následující tříhlasové těsně (takty 37-42) tento zvuk nahrazuje *g* dokonce i v tom provedení tématu, které zní v hlavní tónině (v horním hlase). Ve středním a dolním hlasech je oprávněně, protože téma v nich zní v tónině fis-moll (což má vliv také na celkovou tonalitu těsně).

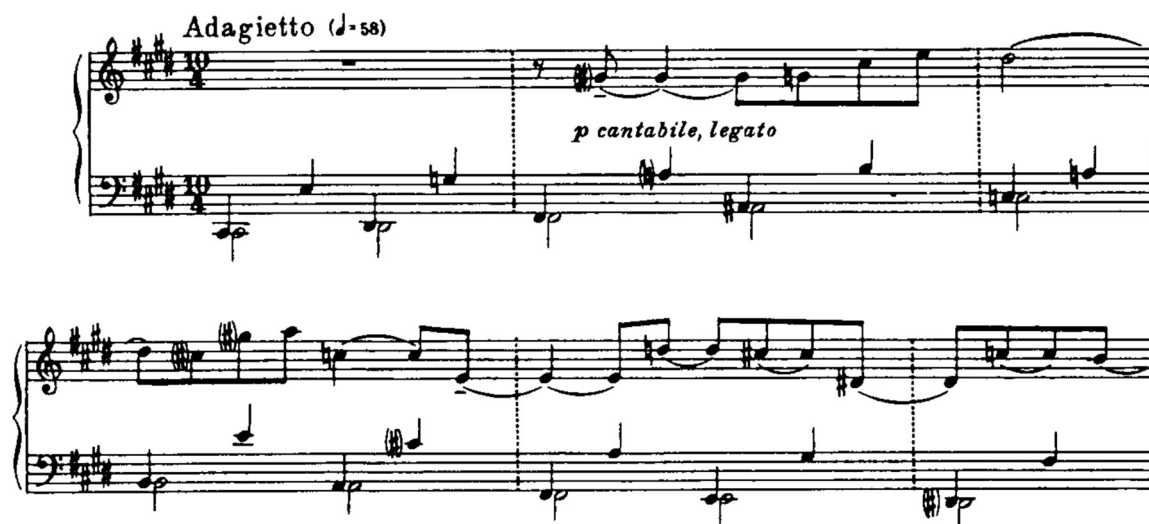
Fuga končí poměrně rozvinutou kódou, v níž dojde k potvrzení hlavních intonací tématu—výrazného oktávového skoku a improvizčních závěrečných pasáží.

3.2.3 Preludium a fuga cis-moll (č.10)

Do preludia a fugy cis-moll se v různých aspektech promítly filozofické a tragické nálady. Filosofické rozjímání preludia kontrastuje se zlým grotesknem fugy. "Preludium se vyznačuje vnitřní konfliktností, kontrastem psychologizovaných zamyšlení a navenek výtvarných momentů. Sjednocujícím prvkem slouží asketicky přísné téma – ostinato. Fuga je poznamenána snahou překonat subjektivní tragické zážitky, obsažené v preludiu. Její taneční téma podobné italskému tanci giga prochází značnou evolucí, související s usilováním o duchovní sílu a vyrovnanost, které se dosahují přes trýznivé "překonávání překážek". Ale ladění tragické grotesky ve fuze převládá".¹³

Preludium cis-moll je nejbližší k žánru passacaglie a ciacony, ale chybí v ní typické pro tento žánr třídobé metrum. Metrum preludia je 10/4, uvnitř kterého je pomyslné rozdělení členění taktu 4 + 4 + 2, které způsobuje dojem zkrácení. Tato rytmická asymetrie svým porušením vážností a plynulostí pohybu vnáší do struktury moment vnitřní nerovnováhy, což vyvolává trvalé emocionální napětí.

Forma, kterou zvolil skladatel pro toto preludium, — variace na basso ostinato. Pětkrát se opakuje zdrženlivé, rytmicky monotónní téma-doprovod, na jejímž základě se v horním hlase rozvíjí kouzelná kantiléna s volnou rozmarnou rytmikou, která je v protikladu k doprovodu:



ukázka č. 9

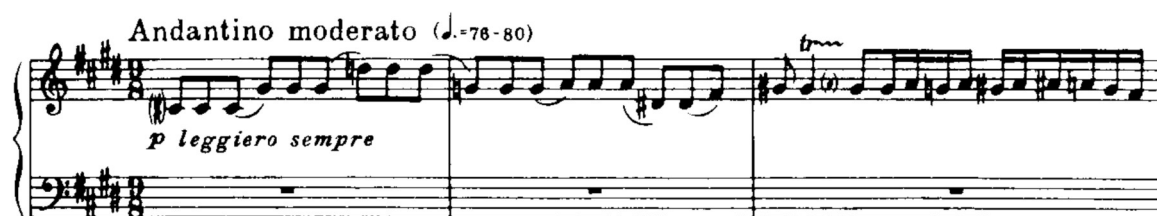
Zdá se, že tato melodie je nekonečná. Skladatel jako by se v ní liboval tím, že nachází stále nové a nové intonační obraty. Při jejím druhém provedení (takty 3-4) se objevuje neméně výrazný a zpěvný horní hlas. Melodie středního hlasu se mezitím vyvíjí dál a neopakuje se.

¹³ Christiansen, L.L. Preludii i fugi Ščedrína. Voprosy teorii muzyki. Moskva, 1970, vydání 2., s.419

Ve druhé a třetí variacích se rytmus vyrovnává a téma je jakoby obklopováno vlny neobyčejně elegantní a okouzující melodie, provedenou šestnáctinovými a dvaatřicetinovými (takty 5-6 a 7-8).

Poslední variace plní roli reprízy (takty 9-10). Zde opět zní kontrapunkt, doprovázející uvedení tématu, ale tentokrát melodie horního hlasu prezentovaná ve formě volného kanonu. Je vnímán jako rozloučení s touto úžasnou a filigránskou skladbou, ve své zvukové paletě plnou jemného lyrismu, v níž se nástroje staré polyfonní formy zajímavě propojují se svérázným stylem romance.

Téma fugy je taneční. V metru 9/8 opírá se o rytmus tance giga. Téma tříhlasé fugy se skládá ze dvou kontrastních motivů. První, kde se vytrvale opakuje jeden rytmický motiv-intonace, rotující kolem 5. stupně, což je hlavní motiv tématu, jeho jádro. Druhé začíná trylky na synkopické zvýraznění dominantní tóniny, z níž jakoby vyplývá závěrečná pasáž. V něm slyšíme intonace přede hry:



ukázka č. 10

Expozice fugy je velmi malá – obsahuje pouhých devět taktů. Nemá vůbec žádné mezivěty (intermedia) — pouze tři provedení tématu bez jakýchkoliv spojek mezi nimi. Tonální odpověď a třetí provedení tématu doprovází velmi lakonický kontrapunkt, vytvářející zvláštní harmonické pozadí (zejména v taktích 7-9, kde obě protivěty jsou rytmicky totožné), které efektně zvýrazňuje téma. Tonální odpověď v této fuze, stejně jako v mnoha jiných fugách sborníku je vyřešen svérázně. Jeho začátek přesně sleduje tradici (skok z I. stupně na V. v odpovědi je změněný na skok z V. na I.). Nicméně i v pozdějších uvedeních skladatel při zachování obecné podoby tématu, intonačně ji výrazně mění. Při tom změny jsou prováděny proto, aby se ještě více zdůraznila tonalita cis-moll. Základní ton se objeví jen zřídka, ale úvodní tóny, které ho obklopují, znějí neustále a hromadí příklon k tónice, kterou začíná třetí uvedení tématu.

Jako ohlas preludia, ale dynamičtěji a odvážněji zní mezihra (takty 10-12). Ta připravuje provedení, a to nejen tonálně (modulace z cis-moll do E-dur), ale i emocionálně, protože téma v provedení zní agresivněji, a dokonce až panovačně. Protivěta, stejné skoupé, jako v expozici, je rytmicky zostřená. V ní se zdůrazňuje lehká doba, což vtiskuje tématu jakousi nevyrovnanost. Provedení v této fuze je poměrně rozsáhlé (takty 13-35). Více než dvakrát převyšuje expozici a

tvoří ho dva samostatné oddíly rozdělené mezihrou, ve které oproti první mezihře, basa a soprán se uvadej ve volném dvojitém kontrapunktu.

První oddíl je obdobou expozicí — zobrazení tématu ve třech tóninách (E-dur, A-dur, H-dur), současně s jejím intonačním rozvojem (takty 13-21). V druhém oddílu (takty 25-35) se objevují nové rozvojové nástroje — těсны (stretty). Dvouhlasá těсна (stretta), umístěna uprostřed oddílu a zarámované uvedením tématu v d-moll, slouží jako expresivní vyvrcholení celé fugy (takty 28-31). To narušuje doposud udržovaný strukturální rys fugy — třítakt, který se znovu vrací až v repríze (takty 36-41).

Až teď, po znepokojivém svou povahou vývoji, hudba reprízy přináší očekávané uklidnění. Její poslední oddíl lze považovat za codu (takt 42). Je postaven na opakování prvního motivu tématu, v pozadí kadence v basovém hlase potvrzujícím hlavní tóninu fugy cis-moll. A na samém konci zní intonace mezihry. Tak v kódu je shrnuty základní hudební materiál fugy. "Ve fuze zobrazován groteskně taneční obraz, procházející prudkým vývojem od utajované úzkosti ke zlověstnému odhodlání. V melodickém rozvoji se téma opírá o kostrbatou, prudce disonanční intervaliku, jsou mu vlastní hrozivá mechaničnost a hluboká mollovost".¹⁴

14 Christiansen, L.L. Preljudii i fugi Ščedrína. Voprosy teorii muzyki. Moskva, 1970, vydání 2., s. 421

4 Závěr

Cílem mé bakalářské práce je pokusit se upoutat pozornost k slavnému ruskému skladateli a pianistovi Rodionu Ščedrinu, který v současné době žije v Německu, má též litevské občanství, ale nezapomíná ani na Rusko, jehož pasu se nikdy nezřekl.

Hudba Rodiona Ščedrina se hraje po celém světě. Napsal i řadu klavírních skladeb a šest klavírních koncertů. Ve svém rozboru klavírní tvorby Rodiona Ščedrina se plně ztotožňuji s hodnocením, které zaznělo v Archivu Národního divadla: „V partiturách hledá všude nové možnosti zvuku a formy“.

Nové partitury uznávaného mistra objednává již několik generací vynikajících hudebníků. I ve svých 85 letech zůstává Ščedrin jedním z nejvyhledávanějších skladatelů. Ano, on i teď hodně píše. Mimochodem, nikoliv na počítači, ale rukou. Říká, že pouze tak vnímá partituru.

V jeho hudbě i ve veřejných projevech se projevují specifické rysy Rodiona Ščedrina – odvaha, obrovský tvůrčí záběr a upřímnost. Je to člověk, který si navzdory okolnostem udržel pozitivní pohled na svět. Zásadovost a vysoké lidské kvality prokázal Rodion Ščedrin i v kritických situacích. V roce 1968 odmítl podepsat dopis sovětských umělců, vyjadřující podporu vstupu vojsk zemí Varšavské smlouvy do Československa.

Poslední operu s názvem "Vánoční pohádka" (2015) skladatel napsal na vlastní libreto, vytvořené na motivy české pohádky od Boženy Němcové. Ve finále opery všichni účastníci zpívají Hymnu dobroty – oslavu světa lásky a dobra na zemi, kterých je tak zapotřebí v dnešní hektické době.

5 Seznam použitých informačních zdrojů

Monografie:

1. Alfejevskaja, G. S.: *Istorija otečestvennoj muzyki XX. veka*. Moskva, Kompozitor 2009.
2. Vlasova, Jekatěrina: (redaktorka, sestavitelka). *Rodion Ščedrin*. Materiály k tvůrčí cestě: Sborník recenzí, výzkumných prací a materiálů. Moskva, Kompozitor 2007.
ISBN 5-85-285-286-4
3. Vlasova, J.S. (sestavitelka). *Rodion Konstantinovič Ščedrin. Žizň i tvorčestvo*. Album klavírních úprav s komentáři a ilustracemi (Série: Znakomstvo s kompozitorami Rossiji). Čeljabinsk, «Music Production International» (MPI), 2006.
ISBN 5-9628-0141-5
4. Lichačova, I.V.: *24 preludia a fugy R. Ščedrina*. Moskva, Muzyka, 1975.
5. Prochorova, I.: *Rodion Ščedrin. Načalo puti*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1989.
6. Sineľnikova, Olga Vladimirovna.: *Tvorčestvo Rodiona Ščedrina v chudožestvennom kontekste epochi: konstanty i metamorfozy stilja*. Disertace k získání vědeckého titulu doktora věd. Moskva, 2013.
7. Tarakanov, M.J. *Tvorčestvo Rodiona Ščedrina*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1980.
8. Fajn, J.: *Preljudii i fugi Ščedrina*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1973.
9. Cholopova, V.N.: *Put' po centru. Kompozitor Rodion Ščedrin*. Moskva, Kompozitor, 2000
10. Ščedrin, Rodion.: *Monologi raznych let*. Sestavitel J. Platek. Moskva, Kompozitor, 2002.
ISBN 5-85285-576-6
11. Ščedrin, Rodion.: *Avtobiografičeskije zapisi*. První životopisná kniha Rodiona Ščedrina. Moskva, AST MOSKVA, 2008.
ISBN 978-5-9713-9494-5

Články ve sbornících:

1. Grigorjeva, L.K.: *K izučeniju tvorčestva R.K. Ščedrina*. Sovetskaja muzyka, 1983, č.1, s. 8-28.
2. Malcer, I.V.: R. Ščedrin. *Tetrad' dlja junošestva: metod, rekomendacii*. Sverdlovsk: Sverdlovská správa řízení kultury, 1985. s.24.
3. Čerkašina, M.P.: *Eskiz k portretu. R. Ščedrin muzykalnyj sovremennik*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1983, vydání 4., s.5-38.
4. Christiansen, L.L. *Preljudii i fugi Ščedrina. Voprosy teorii muzyki*. Moskva, 1970, vydání 2., s.119-122.

Specifické informační zdroje

1. Hudebniny (partitury)

- Záznam publikované hudebniny:

1. Shchedrin, Rodion (1932). *Notebook for young people*. 15 pieces for Piano. SIKORSKI, 2340, 1988. 31 s.
2. Ščedrin, R.K.: *Sočiněnija dlja fortepiano: V dvuch tomach*. Tom 1: 24 preljudiji i fugi. Moskva, Muzyka, 2007, 144 s.
3. Ščedrin, R.K.: *Sočiněnija dlja fortepiano: V dvuch tomach*. Tom 2. Moskva, Muzyka, 2007, 128 s.
4. Ščedrin R.K.: *Častuški: Koncert dlja fortepiani solo*. Moskva, Muzyka, 2013, 28 s.

2. Záznam zvukového zdroje

- Zvuková nahrávka na nosiči

Shchedrin, Rodion (1932). *Parade à la russe*. Stuttgart: Hänssler classic, 2007.

1 kompaktní disk, 69:43 min.

Příloha 1 - Katalog děl Rodiona Ščedrina

1. Hudební divadlo

1. Opery

Nejen láska. Lyrická opera ve třech dějstvích s doslovem na motivy povídek S. Antonova. Libreto: V. Katanjan. 1. verze - 1961, 2. verze, pro komorní orchestr složený z 11 hudebníků. 1971.
Premiéra: 1. verze – 25. prosince 1961. Moskva, Velké divadlo SSSR. Dirigent - Evgenij Svetlanov.
2. verze – 18. ledna 1972. Moskva, Moskevský komorní hudební divadlo, inscenace Borise Pokrovského.
Délka: 90:00

Mrtvé duše. Operní scény ve třech dějstvích na motivy stejnojmenného díla N. Gogola. Libreto: R. Ščedrin. 1976.
Premiéra: 7. června 1977, Moskva. Velké divadlo SSSR. Dirigent – Jurij Těmirkanov.
Délka: 162:00

Lolita. Velká opera o třech aktech podle románu V. Nabokova. Libreto: R. Ščedrin. 1994.
Premiéra: 14 prosince 1994. Stockholm, Královská opera ve Stockholmu. Dirigent – Mstislav Rostropovič.
Délka: 180:00

Očarovaný poutník. Opera pro koncertní síně podle příběhu N. Leskova. Libreto: R. Ščedrin. 2002.
Premiéra: 19. prosince 2002. New York. Newyorská filharmonie. Dirigent - Lorin Maazel.
Délka: 85:00

Bojaryně Morozovová. Sborová opera pro koncertní síně. Na základě příběhů Život protopopa Avvakuma, Život bojaryně Morozovové, její sestry kněžny Urusovové a Marji Danilovové.
Libreto: R. Ščedrin. 2006.
Premiéra: 30. října 2006. Moskva. Velký sál konzervatoře. Dirigent - Boris Tevlin.

Délka: 60:00

Levák (*Skaz o tulskom kosom Levše*). Opera ve dvou dějstvích podle stejnojmenné novely Nikolaje Leskova. Libreto: R. Ščedrin. 2013.

Premiéra: 26. června 2013. Petrohrad, Marijinské divadlo -2. Dirigent -Valerij Gergijev.

Délka: 165:00

Vánoční pohádka. Féerická opera ve dvou částech na motivy pohádky Boženy Němcové O dvanácti měsíčkách, v překladu Nikolaje Leskova a ruských lidových pohádek. Libreto: R. Ščedrin.

Premiéra: 26. prosince 2015. Petrohrad, Marijinské divadlo -2. Dirigent -Valerij Gergijev.

Délka:140:00

2. Balety

Koníček hrbáček. Balet o čtyřech dějstvích, 8 obrazech s prologem a epilogem podle pohádky P. Jeršova. Libreto: V. Vajonen a P. Maljarevský. 1955.

Premiéra: 4. března 1960. Moskva. Velké divadlo SSSR. Dirigent - Gennadij Rožděstvenskij.

Inscenace Alexandr Radunskij.

Délka: 120:00.

Carmen suita. Přepis fragmentů opery G. Bizeta pro smyčcové a bicí nástroje. Balet v jednom dějství. Na motivy povídky **Prospera Mérimée**. Libreto: Alberto Alonso. 1967.

Premiéra: 20. dubna 1967. Moskva, Velké divadlo SSSR. Dirigent - Gennadij Rožděstvenskij.

Inscenace Alberto Alonso.

Délka: 46:00

Anna Karenina. Balet ve třech dějstvích. Lyrické scény na motivy stejnojmenného románu L.N. Tolstého. Libreto: B. Lvov-Anochin. 1971.Scénicko-dechový orchestr Velkého divadla, dirigent - Roman Altajev. Inscenace Maja Pliseckaja.

Délka: 84:18

Racek, podlé hry A.P. Čechova. Libreto: V. Livental a R. Ščedrin. 1979.

Premiéra: 27. května 1980. Moskva. Velké divadlo. Dirigent - Alexandr Lazarev. Inscenace Maja Pliseckaja.

Délka: 80:00

Dáma s psíčkem. Balet-duo v jednom dějství podle povídky A.P. Čechova. Libreto: R. Ščedrin a V. Livental. 1985.

Premiéra: 20. listopadu 1985. Moskva. Velké divadlo. Dirigent - Alexander Lazarev. Inscenace Maja Pliseckaja.

Délka: 60:00

3. Muzikál

Nina a dvanáct měsíčků. Muzikál o dvou dějstvích podle pohádky S. Maršaka. 1988. Libreto v japonštině: Tošio Fudzita.

Premiéra: 8. srpna 1988. Tokio, divadlo Aoyama. Dirigent – S. Umemura.

II. Orchesterální tvorba

1. Symfonie

První symfonie, 1958.

Premiéra: 1958. Moskva. Plénum Svazu skladatelů SSSR. Dirigent - Nathan Rachlin.

Druhá symfonie (25 předeher pro orchestr), 1965.

Premiéra: 11. dubna 1965. Moskva. Symfonický orchestr Moskevského rozhlasu. Dirigent - Gennadij Rožděstvenskij.

Simphonie concertante (Třetí symfonie). Postavy ruských pohádek, 2000. Premiéra: 22. června 2000. Mnichov. Filharmonie. Bavorský rozhlasový orchestr. Dirigent - Lorin Maazel.

2. Koncerty pro orchestr

Rozverné častušky. První koncert pro orchestr, 1963.

Premiéra: 1963. Moskva, festival Varšavský podzim, Orchester Státního rozhlasu. Dirigent - Gennadij Rožděstvenskij.

Zvony. Druhý koncert pro orchestr, 1968.

Premiéra: 11. ledna 1968. New York. Orchester newyorské filharmonie. Dirigent - Leonard Bernstein

Stará hudba ruských provinčních cirkusů. Třetí koncert pro orchestr, 1989.

Premiéra: 25. října 1990. Chicago. Chicagský symfonický orchestr. Dirigent - Lorin Maazel.

Chorovod. Čtvrtý koncert pro orchestr, 1989.

Premiéra: 2. listopadu 1989. Tokio. Suntori holl. Tokijský symfonický orchestr. Dirigent – Naobiro Totsika.

Čtyři ruské písně. Pátý koncert pro orchestr, 1997.

Premiéra: 7. srpna 1998. Londýn. Albert hall. Ulsterský filharmonický orchestr. Dirigent – Dmitrij Sitkoveckij.

3. Koncerty pro sólové nástroje s orchestrem.

První koncert pro klavír a orchestr, 1954/1974.

Premiéra: 1954. Moskva. Velký sál Moskevské konzervatoře. Dirigent - Gennadij Rožděstvenskij, sólista - Rodion Ščedrin.

Druhý koncert pro klavír a orchestr, 1966.

Premiéra: 1966. Moskva. Orchester moskevského rozhlasu. Dirigent - Gennadij Rožděstvenskij, sólista - Rodion Ščedrin.

Třetí koncert pro klavír a orchestr (Variace a téma), 1973.

Premiéra: 5. května 1974. Moskva. Státní akademický symfonický orchestr. Dirigent – Jevgenij Svetlanov, sólista - Rodion Ščedrin.

Čtvrtý koncert pro klavír a orchestr (Dieznyiye tonalnosti), 1991.

Premiéra: 11. června 1992. Washington dc. Národní symfonický orchestr. Dirigent - Mstislav Rostropovič, sólista - Nikolai Petrov.

Koncert pro trubku a orchestr, 1993.

Premiéra: 30. září 1994. Pittsburgh. Pittsburghský symfonický orchestr. Dirigent - Lorin Maazel, sólista George Vosburg.

Koncert pro violoncello a orchestr. Sotto voce concerto, 1994.

Premiéra: 8. listopadu 1994. Londýn. Londýnský symfonický orchestr. Dirigent - Seiji Ozawa, sólista – Mstislav Rostropovič.

Koncert pro housle a smyčcový orchestr. Concerto cantabile, 1997.

Premiéra: 10. července 1998. Curych. Tonhalle-Orchestr. Dirigent - Mariss Janson, sólista - Maxim Vengerov.

Koncert pro violu, smyčcový orchestr a harfu. Concerto dolce, 1997.

Premiéra: 30. prosince 1997. Moskva. Velký sál Moskevské konzervatoře. "Sólisté Moskvy". Dirigent a sólista – Jurij Bašmet.

Pátý koncert pro klavír a orchestr, 1999.

Premiéra: 21. října 1999. Los Angeles. Filharmonický orchestr Los Angeles. Dirigent - Esa-Pekka Salonen, sólista – Olli Mustonen.

Parabola concertante (Koncertní podobenství) pro violoncello a smyčcový orchestr se sólo na tympány, 2001.

Premiéra: 28 října 2001. Mezinárodní festival v Kronbergu. Symfonický orchestr rozhlasu ve Frankfurtu. Dirigent - Ch. Wolf. Sólista – Mstislav Rostropovič.

Šestý koncert pro klavír s orchestrem. Concerto lontano, 2003.

Premiéra: 6. srpna 2003. Amsterdam, Concertgebouw. Orchester Nové evropské smyčcové. Dirigent – Dmitrij Sitkoveckij. Sólistka – Jekatěrina Mačetinová.

Dvojkonzert pro housle a trubky se smyčcovým orchestrem. Concerto parlando, 2004.
Premiéra: 22. září 2004. Sant Nazaré. Komorní orchestr Kremlin. Dirigent - Miša Rachlevskij.
Sólisté Filip Graffen (housle), Martin Churell (trubka).

Konzert pro hoboj s orchestrem, 2009
Premiéra: 18. června 2009. Amsterdam. Královský orchestr Concertgebouw. Dirigent - Mariss Janson. Sólista - Alexej Ogrinčuk.

Dvojkonzert Romantická oběť. Pro klavír, violoncello a orchestr, 2010
Premiéra: 9. února 2011. Lucern. Lucernský symfonický orchestr. Dirigent - Neeme Järvi. Sólisté Marta Argerich (klavír) a Micha Maisky (violoncello).

4. Další díla pro symfonický a komorní orchestr

Dva ruské tance, 1950.

První suita pro symfonický orchestr z baletu Koníček-hrbáček, 1955.

Suita z opery Nejen láska v šesti částech pro velký symfonický orchestr, 1964.

Druhá suita pro velký symfonický orchestr z baletu Koníček-hrbáček, 1965.

Symfonická fanfára, slavnostní předehra pro velký symfonický orchestr, 1967.

Carmen suite pro smyčcové a bicí, 1967.

Premiéra: 1970. Orchestr Boston Pops. Dirigent - Arthur Fiedler.

Anna Karenina. Romantická hudba pro symfonický orchestr, 1972.

Premiéra: 1972. Státní Akademický symfonický orchestr. Dirigent – Jevgenij Svetlanov.

Slavnostní předehra, 1982.

Racek. Suita pro orchestr, 1984.

Hudba pro město Köthen pro komorní orchestr, 1984.

Premiéra: 17. února 1985. Berlín. Berlínský komorní orchestr.

Autoportrét, pro symfonický orchestr, 1984.

Premiéra: 15. května 1984. Moskva, II. Moskevský mezinárodní hudební festival. Dirigent – Džansug Kachidze.

Geometrie zvuku, pro komorní orchestr (18 hudebníků), 1987.

Premiéra: Květen 1987. Kolín nad Rýnem. Soubor sólistů Velkého divadla pod vedením Alexandra Lazareva.

Stichera k tisíciletému výročí Křtu Ruska, pro velký symfonický orchestr, 1988.

Premiéra: Březen 1988. Washington, Kennedy Center. Washingtonský národní orchestr. Dirigent - Mstislav Rostropovič.

Flažolety pro Toru Takemicu, pro symfonický orchestr, 1990.

Premiéra: 9. října 1990. Tokio. Tokijský symfonický orchestr, dirigent - Ch. Ivaki.

Přídavek pro Vosburg, pro trubku a symfonický orchestr, 1993.

Ruské fotografie, pro smyčcový orchestr, 1994.

Premiéra: 29. července 1995. Gstaad. Mezinárodní hudební festival. Moskevští virtuóзовé. Dirigent - Vladimír Spivakov.

Křišťálové gusli, pro symfonický orchestr, 1994.

Premiéra: 21. listopadu 1994. Moskva. Velký sál konzervatoře. Státní akademický symfonický orchestr. Dirigent - Igor Golovčín.

Vologodské šalmaje (Na počest Bartoka), pro hoboj, anglický roh, lesní roh a smyčcový orchestr, 1995.

Premiéra: 1. října 1995. Budapešť. Marble Holl Maďarského rozhlasu. Maďarský komorní orchestr Concertus. Dirigent - Laszlo Kovacs.

Povznesení, pro smyčcový orchestr, 1995.

Premiéra: 6 února 1996. Davos. Moskevský komorní orchestr. Dirigent - Konstantin Orbeljan.

Dvě tanga Albenise, pro symfonický orchestr, 1996.

Premiéra: 9. srpna 1997. Dayton Beach. Floridský mezinárodní festival. Londýnský symfonický orchestr. Dirigent - Mstislav Rostropovič.

Sláva, Sláva!, pro orchestr. K 70. výročí narození Mstislava Rostropoviče.

Premiéra: 27. března 1997. Paříž. Národní orchestr Francie. Dirigent - Seiji Ozawa.

Předehra k provedení Beethovenovy 9. symfonie v první den 21. století v Norimberku, pro symfonický orchestr, 1999.

Premiéra: 5 ledna 2000. Norimberk. Meistersingehalle. Norimberský symfonický orchestr. Dirigent – Jac van Steen.

Lolita-serenáda. Symfonické fragmenty z opery Lolita, 2001.

Premiéra: 28. září 2001, Pittsburgh. Heins Hall. Pittsburghský symfonický orchestr. Dirigent – Mariss Jansons.

Dialogy s Šostakovičem, symfonické etudy pro orchestr, 2001.

Premiéra: 8. listopadu 2002. Pittsburgh. Heins Hall. Pittsburghský symfonický orchestr. Dirigent - Mariss Jansons.

Heiligenstadtský testament. Symfonický fragment, 2008.

Premiéra: 18. prosince 2009. Mnichov. Symfonický orchestr Bavorského rozhlasu. Dirigent -Mariss Jansons.

Vivat! Petrohradská předehra pro symfonický orchestr, 2008.

Premiéra: 12. prosinec 2008. Petrohrad. Koncert na počest 70. výročí narození Jurije Těmirkanova. Akademický symfonický orchestr filharmonie. Dirigent - Mariss Jansons.

Symfonický dyptich. Na motivy opery Očarováný poutník. Pro velký orchestr, 2009

Premiéra: 19. dubna 2009. Velký sál moskevské konzervatoře. Moskevský velikonoční festival. Symfonický orchestr Marijinského divadla. Dirigent - Valerij Gergijev.

Litevská sága. Symfonická freska pro orchestr, 2009

Premiéra: 13. května 2009. Vilnius. Londýnský symfonický orchestr. Dirigent - Valerij Gergijev.

III. Vokální a vokálně-instrumentální hudba

1. Díla pro sólistů sboru a orchestru

Byrokraciáda, rekreační kantáta pro sólisty, sbor a malý symfonický orchestr na texty pokynů pro rekreanty, 1963.

Premiéra: 1963. Moskva. Všesvazový Dům skladatelů.

Poetorie, koncert pro básníka v doprovodu ženského sboru a symfonického orchestru na verše A. Vozněsenského, 1968.

Lenin v srdci národa, oratorium, 1969.

Mnogaja léta, pro smíšený sbor, sólový klavír a tři skupin zvonících bicích nástrojů, 1991.

Premiéra: 5. května 1991. Moskva. Velký sál konzervatoře. Dirigent – Valerij Poljanskij. Sólista – Viktorija Postnikovová.

Modlení, kantáta pro smíšený sbor a symfonický orchestr na slova Yehudi Menuhina, 1991.

Premiéra: 7 března 1991. Moskva. Velký sál konzervatoře. Státní komorní sbor SSSR a Státní symfonický orchestr Ministerstva kultury SSSR. Dirigent - Yehudi Menuhin.

2. Díla pro sbor a cappella

Ukolébavka, pro sbor a cappella, 1950.

Dva sbory a cappella na verše A.S. Puškina, 1950.

Vrba jva, vokaliza pro smíšený sbor, 1954.

Utrpení, pro nižší ženský sbor, 1966.

Čtyři sbory a cappella na verše A. Tvardovského, 1968.

Čtyři sbory a cappella na verše A. Vozněsenského, 1971.

Ruské vesnice, pro sbor a cappella na slova I. Chabarova, 1973.

Prala žena prádlo, pro sbor a cappella na slova I. Ljapina, 1975.

Poprava Pugačeva, poem pro smíšený sbor na slova A.S. Puškina z Historie Pugačeva, 1981.

Premiéra: 10. března 1983. Tallinn. Sbor Moskevské konzervatoře, dirigent -.Boris Tevlin.

Sloky z Evžena Oněgina, pro sbor a cappella, podle veršovaného románu A.S. Puškina, 1981.

Concertino, pro sbor a cappella, 1982.

Premiéra: 5. května 1982. Irsko, Cork. Sbor Ljaljumaj, dirigent – V. Pjatrauskas.

Zapečetěný anděl, ruská liturgie pro sbor a cappella s flétnou (podle Leskova), 1988.

Premiéra: 18. června 1988. Moskva, Koncertní sál P. I. Čajkovského. Moskevský komorní sbor, Státní Akademický sbor SSSR.

Náchová plachta, pro dětský sbor na slova A. Grina, 1997.

Dyptich na básně A. Vozněsenského (Jednadvaceté století, Uprchlíci), 2002.

Serenáda, pro sbor a cappella, 2002.

Carská komorna, na motivy ruské sborové opery Bojaryně Morozovová (2008).

Premiéra: 2. října 2008. Malý sál Moskevské státní konzervatoře P. I. Čajkovského. Komorní sbor Moskevské konzervatoře pod vedením B. Tevlina.

Epigraf hraběte Tolstého k románu Anna Karenina (2008).

Premiéra: 2. října 2008. Malý sál Moskevské státní konzervatoře P. I. Čajkovského. Komorní sbor Moskevské konzervatoře pod vedením B. Tevlina.

Ruská přísloví pro sbor, 2017.

Premiéra: 18. prosince 2017. Malý sál Moskevské státní konzervatoře P. I. Čajkovského. Komorní sbor Moskevské konzervatoře pod vedením Alexandra Solovjova.

3. Díla pro hlasy /pěvce/

Nejen láska. Symfonická suita pro mezzo-soprán a orchestr. Text: V. Katanjan. 1964.

Tři solfeggio, pro vysoký hlas a klavír, 1965.

Premiéra: 1965. Moskva. Velký sál Moskevské konzervatoře. Sólistka - Zara Doluchanovová.

Soužení, pro hlas a klavír na lidová slova v podání V. Bokovové, 1965.

Táňa-Kat'a, romance v národním stylu pro ženský hlas a smyčcový orchestr, 2002.

Premiéra: 12. prosince 2002. Moskva. Velký sál Moskevské konzervatoře. Státní akademický symfonický orchestr. Dirigent – Dmitrij Sitkoveckij. Sólistka - Maria Gavrilovová.

Táňa-Kat'a II, romance v národním stylu pro ženský hlas a smyčcový orchestr, 1998.

Mé století, zvíře mé, vokální cyklus na básně O. Mandelštama, 2003.

Premiéra: 6. února 2003. Kolín nad Rýnem. Zpěv - Mark Tucker a Vladimír Aškenazi. Vyprávěčka – Salome Kammer.

Cikánka Gruša. Fragment z opery Očarováný poutník pro mezzo-soprán a klavír, 2004.

Kleopatra a Had, dramatická scéna pro soprán a symfonický orchestr, 2011.

Premiéra: 28. května 2012. Salcburský Svatodušní festival 2012. Velký Festspielhaus. Orchester Marijinského divadla. Dirigent – Valerij Gergijev. Sólistka Mojca Erdmann.

IV. Komorní instrumentální hudba

1. Komorní díla pro různé instrumentální sestavy

Suita pro klarinet a klavír, 1951.

Komorní suita pro 20 houslí, harfy, harmoniky a 2 kontrabasy (pro houslový soubor Velkého divadla pod vedením J. Rejentoviče), 1961.

Ve stylu Albenise, 1952/1995

- pro housle a klavír,
- pro violoncello a klavír
- pro trubku a klavír.

Nejen láska: Čtverylka pro violoncello a klavír, 1964.

Dyonýsovi fresky, pro 9 nástrojů, 1981.

Premiéra: 1981. Moskva. Soubor sólistů orchestru Velkého divadla pod vedením Alexandra Lazareva.

Hudební oběť, pro varhany, 3 flétny, 3 fagoty a 3 pozouny, 1983.

Premiéra: 21. října 1983. Moskva, festival Moskevský podzim, Velký sál Moskevské konzervatoře. Varhany - Rodion Ščedrin.

Hudba pro smyčce, dva hoboje, lesní rohy a čelestu z baletu Dáma s psíčkem, 1986.

Premiéra: duben 1987. Leningrad. Mezinárodní hudební festival. Velký sál Leningradské filharmonie. Státní akademický symfonický orchestr leningradské filharmonie. Dirigent – F. Gluščenko.

Tři pastýře, trio pro flétnu, hoboje a klarinet, 1988.

Premiéra: 25. července 1988. Kuhmo (Finsko). Sólisté orchestru Kirovského divadla opery a baletu.

Ozvěna na cantus firmus Orlando di Lasso, pro varhany a sopraninovou zobcovou flétnu 1994.

Premiéra: 5. listopadu 1994. Mnichov, kostel St-Gabriel, Noci Orlando di Lasso. Zobcová flétna - Marcus Zahnhausen, varhany - Elizabeth Zawadzki.

Klavírní tercet pro housle, violoncello a klavír, 1995.

Premiéra: 17. dubna 1996. Milánská konzervatoř Giuseppe Verdiho. Trio Čajkovskij: A. Brusilovskij, A. Liberman, K. Bogino.

Sonáta pro violoncello a klavír, 1996.

Premiéra: 5. května 1997. Monte-Carlo. Violoncello - Mstislav Rostropovič, klavír - Rodion Ščedrin.

Hudba z dálky, pro dvě basové zobcové flétny, 1996.

Premiéra: 9. listopadu 1996. Mnichov, kostel Letare. Hrají - Marcus Zahnhausen a Marcus Bartolome.

Pastorále pro klarinet a klavír, 1997.

Premiéra: 10. dubna 1997. Mnichov, Carl Orff-Saal. Klarinet - Jörg Widmann, klavír - Moritz Eggert.

Tři veselé skladby pro klavírní trio (verze skladeb Rozhovory a Hrajeme Rossiniho operu z Sešitů pro mladé a Hemoresky pro klavír). 1997.

Premiéra: 1997. Bern. Trio Čajkovskij.

Menuhin-sonáta, pro housle a klavír, 1999.

Premiéra: 30. července 1999. Saanen. Housle – Dmitrij Sitkoveckij, klavír - Michel Dalberto.

Hamletova balada, pro 1000 violoncell, 2005.

Premiéra: 22. května 2005. Japonsko, Kobe, Mezinárodní festival sdružení violoncellistů země vycházejícího slunce.

Staré melodie ruských písní, pro violoncello a klavír (Melodie z antologie N.A. Rimskogo-Korsakova 100 ruských lidových písní), 2006. Premiéra: 24. května 2007. Londýn. Sólista - Rafael Wallfish.

Lyrické scény pro smyčcový kvartet, 2008.

Premiéra: 11. září 2008, 57. Mezinárodní hudební soutěž ARD v Mnichově.

Na rozloučenou. Pro šest violoncell a altovou zobcovou flétnu (nebo pro flétnu, hoboj, klarinet, trubku a violu), 2007

Premiéra: 5. října 2007. Kronberg. Violoncellový festival 2007. Ensemble Cellissimo: Julius Berger, Laszlo Fenyo, Sebastian Hess, Wolfgang Lehner, Wolfgang Tiepold, Raimund Trenkler; Sabine Ambos (Blockflöte).

Belcanto na ruský způsob pro violoncello a klavír, 2008.

Premiéra: 29. července 2008. Verbier, Švýcarsko. Verbier Festival 2008. Misha Majsikj (violoncello), Rodion Ščedrin (klavír).

Výlet do Eisenstadtu, pro housle a klavír, 2009.

Premiéra: 1 prosince 2009. Londýn. Southbank Centre, Queen Elizabeth Hall. Sólisté - Leonidas Kavakos (housle), Nikolaj Luganskij (klavír).

Dies irae podle rytin na dřevě Albrechta Dürera Apokalypsa, pro 3 varhany a 3 trubky, 2009/2010.

Premiéra: 5. června 2010. Norimberk. Mezinárodní týden varhanní hudby v Norimberku. Sólisté - Edgar Krepp (varhany), Matthias Enk (varhany), Dominik Bernhard (varhany), Lutz Rendow (1. trubka), Till Vesper (2. trubka), Thomas Forstner (3. trubka).

2. Díla pro klavír

Basso ostinato pro klavír, 1952-1961

Dvouhlasá invence pro klavír, 1952-1961

Napodobování Albenise, pro klavír, 1952-1961

Čtyři skladby z baletu Koníček-Hrbáček, 1952-1961.

Ruská čtverylka z baletu Koníček-Hrbáček, pro klavír, 1952-1961

Poem pro klavír, 1954

Humoreska pro klavír, 1957

Toccatina pro klavír

Trojka, pro klavír, 1959

Sonáta č.1 pro klavír, 1962

24 přede hry a fugy, Díl 1. (křížkové tóniny), 1964

Premiéra: 16. prosince 1964. Moskevská konzervatoř.

24 přede hry a fugy. Díl 2. (b-molové tóniny), 1970. Polyfonický sešit pro klavír, 1972.

Sešit pro mládež, 15 skladeb pro klavír, 1981. Premiéra: 22. března 1982. Moskva. Sólista - Rodion Ščedrin.

Sonáta č. 2 pro klavír, 1996.

Premiéra: 26 dubna 1997. V oslu. Sólista - Jefim Bronfman.

Deník, 7 skladeb pro klavír

Premiéra: 5. prosince 2002. Moskva. Malý sál konzervatoře. Sólista – Jekatěrina Mečetinová.

Otázky, 11 skladeb pro klavír.

Premiéra: 9. října 2004. Londýn. Queen Elizabeth Hall. Sólista - Ollie Mustonen.

Sonatine Concertante, 2005.

Premiéra: 23. listopadu 2005. Moskva, Malý sál moskevské konzervatoře. Sólista - Alexandr Gindin.

A'la pizzicato pro klavír, 2005.

Premiéra: 2. června 2006. **Gaillard** (Francie) Mezinárodní soutěž klavíristů, nesoucí jméno Adilie Alijevové.

Na počest Chopina (Hommage Chopin) pro čtyři klavíry, 2005.

Premiéra: 20. září 2006. Oslo. Konserthus. Kvarteto Aurora (Berlín): Julia Severusová, Alexandr Vetlin, Alina Luščickaja, Apostolos Palios.

Romantické duety, pro klavír na 4 ruce, 2007.

Premiéra: 28. července 2007. Verbier, Švýcarsko. Verbier Festival 2007. Sólisté - Roland Pentinen a Rodion Ščedrin.

Obyčejné stránky. Sedm improvizací pro klavír, 2009.

Čajkovskij-etuda, koncertní etuda pro klavír. Pro XIV. Mezinárodní soutěž P. I. Čajkovského, 2010.

Premiéra: 20. června 2011. Moskva. Velký sál konzervatoře. XIV. Mezinárodní soutěž P. I. Čajkovského, 2. kolo.

3. Díla pro jiné nástroje sólo

Echo-sonata pro housle sólo, 1984.

Premiéra: 1984. Kolín nad Rýnem, hala Kolínského rozhlasu. Sólista - Ulf Helsenner.

Telegramy, cyklus skladeb pro varhany, 1986.

Premiéra: 1986. Moskva. Sál GCMMK M.I. Glinky. Sólista - Rodion Ščedrin.

Ruské melodie pro violoncello sólo, 1990.

Premiéra: 24. listopadu 1990. Paříž. Divadlo na Champs elysées. Čtvrtá mezinárodní soutěž M. Rostropoviče.

Ledový dům, kouzelná pohádka pro marimbu sólo, 1995.

Premiéra: 17. března 1995. Mnichov. Komorní sál Gasteig. Sólista - Dmitrij Nedělev.

Balalajka pro housle sólo bez smyčce, 1997

Premiéra: 29 března 1999. Budapešť. Sólista - Maxim Vengerov.

Variace a téma pro housle sólo, 1998.

Premiéra: 21. listopadu 1999. Ausburg. Čtvrtá Mezinárodní soutěž houslistů Leopold Mozart.

Duety pro housle sólo, 2000.

Premiéra: únor 2003. Lucembursko. Sólista - Rodion Zamurajev.

Diptich pro housle sólo (2004/05).

Cikánské melodie pro housle sólo, 2006.

V. Hudební přepis

Dětské, orchestrální přepis vokálního cyklu Musorgského, 1974.

Častušky, koncert pro sólový klavír (přepis orchestrálního koncertu Rozverné častušky), 1999.

Ave Maria, Bach - Gounod - Ščedrin, přepis pro smíšený sbor a cappella, 2008.

VI. Hudba pro divadelní představení

Oni znali Majakovského

Hra Vasilije Katanjana. Inscenace Nikolaje Petrova.
Alexandrijské divadlo, Leningrad, 1954.

První symfonie

Komedie Alexandra Gladkova. Moskevské divadlo Leninského komsomolu, 1956.

Misteria Buffa

Hra Vladimíra Majakovského v inscenaci Valentina Plučeka. Moskevské akademické divadlo Satiry, 1957.

Damoklův meč

Hra Nazima Hikmeta. Režie: Valentin Pluček. Moskevské akademické divadlo Satiry, 1959.

Bouře

Hra Alexandra Ostrovského. Režiséri: Věra Pašennaja, Michail Gladkov. Státní akademické Malé divadlo Rusku, 1961.

Ťorkin na onom světě

Báseň Alexandra Nvardovského. Režie: Valentin Pluček. Moskevské akademické divadlo Satiry, 1966.

VII. Hudba pro film**Kohoutek Zlatý hřebínek**

Animovaný film v inscenaci Petra Nosova a Dmitrije Anpilova, 1955.

Koblížek

Animovaný film. Režie Roman Davydov, 1956.

Výška

Film. Režie Alexandr Zarchi, 1957.

Komunista

Film. Režie Julius Rajzman, 1957.

Lidé na mostě

Film. Režie: Alexandr Zarchi, 1959.

Normandie - Něman

Film. Režie Jean Dréville, 1960.

A co když je to láska?

Film. Režie Julius Rajzman, 1961.

Lázeň

Hra Vladimíra Majakovského.

Film. Režiséři Sergej Jutkevič, Anatolij Karanovič, 1962.

Anna Karenina

Film. Režie Alexandr Zarchi, 1968.

Námět pro malý příběh

Film. Režie Sergej Jutkevič, 1969.

VIII. Účast v kolektivních dílech

Jedenáct variací na téma M.I. Glinky pro klavír, věnovaných 100. výročí umrti M. I. Glinky, 1957.

Skupina autorů: A. Epšaj (

. 4), D. Kabalevskij (č. 10), T. Kapp (

. 1), J. Levitin (č. 7), R. Ščedrin (

. 5), V. Šebalin (č. 2 a 3), D. Šostakovič (

. 8, 9 a

11) a G. Sviridov (

. 6).

Variace na téma Šestnácté symfonie Mjaskovského pro symfonický orchestr, k 100 výročí Moskevské konzervatoře, 1966
Skupina autorů: D. Kabalevskij, V. Fere, G. Alexandrov, A. Ešpaj, A. Šnitke, R. Ščedrin, N. Sidělnikov, G. Nikolajev, S. Balasanjan, J. Golubev, M. Čulaki.

IX. Literární práce

Monology různých let. R. Ščedrin. Moskva, 2002. 192 s.

Autobiografické zápisky. R. Ščedrin. Moskva, 2008.

Libreto oper a baletů:

Mrtvé duše, 1975;

Racek, 1978;

Dáma s psíčkem, 1984;

Lolita, začátek 1990. let;

Očarovaný poutník, 2002;

Bojaryně Morozovová, 2005.

(Publikováno v knize Rodion Ščedrin. Materiály pro tvůrčí biografii: Sbírka recenzí, studií a materiálů.)